Digitized by Google

F. C. Feldborg

Digitized by Google

AA 6721

Digitized by Google

Digitized by Google

Aesthetik

von

Friedrich Bouterwek.

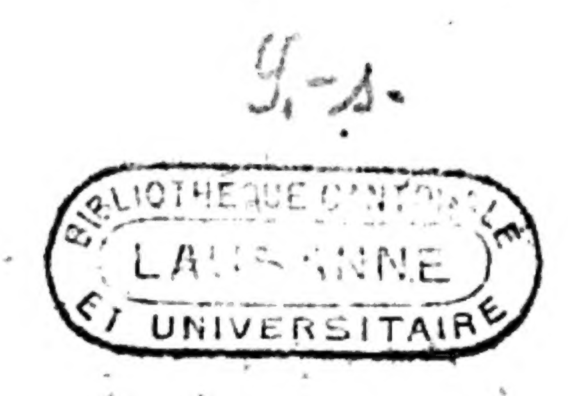
Zweite, in den Principien berichtigte und völlig umgearbeitete Ausgabe.

A A 5721

Erster Theil.

Göttingen,
bei Vandenhoeck und Ruprecht.
1815.

Digitized by Google

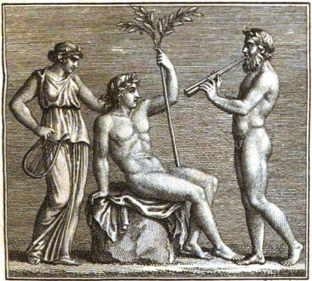

BIBLIOTHÈQUE CANTONALE
LAUSANNE
ET UNIVERSITAIRE

Digitized by Google

Aesthetik

von

Friedrich Bouterwek.



Riep: del. sc

Göttingen,
bei Vandenhoeck und Ruprecht
1815.

Digitized by Google

Digitized by Google

Neue Vorrede.

Die erste Ausgabe dieses Buchs, vom Jahre 1806, fiel noch in die Periode der deutschen Litteratur, da eine neue Schule, die seitdem schon das Schicksal ähnlicher Schulen empfindet, in der Aesthetik, wie in der Philosophie, Epoche machen wollte durch metaphysische Principien, die allem, was bis dahin unter gebildeten Menschen guter Ge-

Digitized by Google

schmack geheißen hatte, entgegen zu wirken, und einen neuen, in der Anschauung des Unendlichen versinkenden Geschmack zu begründen schienen. Im Streite mit dieser Schule, und doch auch mit den älteren Aesthetikern nicht ganz einverstanden, wurde die Theorie des Schönen, die ich jetzt in einer andern Gestalt neben andere Theorien treten lasse, einseitig, verworren, und zum Theil unverständlich. Sie bedurfte einer Berichtigung ihrer Principien, und einer völligen Umarbeitung und inneren Erweiterung. Daher hat diese zweite Ausgabe mit der ersten nicht viel mehr gemein, als den Titel und den Zweck. Sie soll eben so wenig, wie die erste, in die Reihe der eigentlichen Lehrbücher gehören, de-

Digitized by Google

ren Bestimmung ist, die Hauptsätze einer Wissenschaft, von den nöthigsten litterarischen Notizen begleitet, compendiarisch zusammen zu fassen, um einem ausführlicheren Unterrichte zum Grunde gelegt zu werden. Aber ein Handbuch in einem andern Sinne wünscht diese Aesthetik zu werden, ein Buch, das Jeder, wer mit dem Schönen theoretisch bekannter zu werden sucht, besonders Jeder, wem die bisher aufgestellten Theorien nicht genügen, gern zur Hand nehmen und wieder lesen möge, um die Grundsätze, die es ohne Anmaßung mittheilt, ohne Vorurtheil und Uebereilung zu prüfen. Und in diesem Sinne ist es auch bestimmt, den Vorlesungen des Verfassers, in denen auch alle nöthigen litterarischen

und historischen Notizen mitgenommen werden, nicht zur Grundlage, sondern zur Begleitung zu dienen. Was übrigens diesen Versuch, die wahren Gesetze des Schönen zu entdecken und aufzuklären, von ähnlichen Versuchen unterscheidet, mag, so gut es kann, ohne Vorrede sich selbst rechtfertigen.

Göttingen,
am 20. December, 1814.

Inhalt
des ersten Theils.

Einleitung.

1. Aufgabe. Idee einer allgemeinen Theorie des Schönen = = Seite 3

2. Plan. Absonderung der litterarischen Aesthetik von der allgemeinen 19

Digitized by Google

Erster Theil.

Allgemeine Aesthetik.

Erste Abtheilung. Allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunst.

I. Analyse des ästhetischen Gefühls. S. 27

II. Von der Idee des Schönen = 47

Anhang. Ueber die Seelenkräfte, die bei der Empfindung des Schönen thätig sind, und über das Verhältniß des Schönen zum Interessanten und zum Häßlichen = = 70

III. Von den Elementen des Schönen 85

1. Von der innern Harmonie - 86

Optische Harmonie = = 92

Plastische Harmonie = = 108

Akustische Harmonie = = 110

Rein geistige Harmonie = = 112

Anhang. Ueber regelmäßige und unregelmäßige Schönheit = 116

Digitized by Google

2. Vom Ausdrucke im Schönen S. 124
3. Von der Grazie . . 136
4. Vom Unendlichen im Schönen 145

IV. Vom Verhältnisse des Schönen zum Erhabenen . . . 153

V. Vom Verhältnisse des Schönen zum Komischen . . 175

Zweite Abtheilung. Allgemeine Theorie der schönen Künste.

I. Princip der schönen Kunst . 197

II. Von den besondern Elementen des Kunstschönen . . . 209

Anhang. Ueber die Verschiedenheiten des Styls in der Kunst 220

Ueber die artistischen Darstellungen des Abstracten, Uebersinnlichen, und Uebernatürlichen . . 233

III. Classification und ästhetische Charakteristik der schönen Künste . 252

Zeichnende und plastische Künste S. 258
Musikalische Künste . . 269
Mimische Künste . . 273
Architektonische Künste . . 276
Verschönernde Künste . . 283

Digitized by Google

Aesthetik.

Digitized by Google

Einleitung.

I.

Aufgabe.

Zu erklären, was wir empfinden, wenn wir mit Recht urtheilen, daß etwas schön ist, und wie sich die Empfindung des Schönen zu den natürlichen Anlagen sowohl, als zur Entwickelung einer musterhaften Cultur des menschlichen Geistes verhält, ist die Aufgabe der Aesthetik.

Von den Empfindungen, mit denen diese Wissenschaft sich beschäftigt, hat sie ihren Nahmen erhalten. Sie wird ihn vor-

zugsweise vor andern Wissenschaften beibehalten dürfen, deren Gegenstand ebenfalls das Empfindungsvermögen ist, wenn sie selbst beweiset, daß sich der Inbegriff alles dessen, was als schön empfunden werden kann, weder strenge definiren, noch überhaupt auf eine völlig klare Verstandesvorstellung zurückführen läßt. Läge aber das Schöne, das mit Recht so genannt wird, überhaupt und in jeder Hinsicht außer der Sphäre der klaren Begriffe, so höbe die Möglichkeit einer Wissenschaft des Schönen sich selbst auf.

Die Empfindungen, deren die menschliche Natur fähig ist, richten sich zum Theil nach der Form unsers Daseyns im Allgemeinen. Wer wahrhaft menschlich empfindet, erhebt sich schon durch die Art, wie er empfindet, auch abgesehen von seinen Kenntnissen und Meinungen, die dem Verstande angehören, über die Thierheit. Aber die Verschiedenheit der Empfindungen

richtet sich nicht weniger nach den unendlich mannigfaltigen Formen der menschlichen Individualität, und nach den Arten und Graden ihrer Cultur. Es widerspricht sich also nicht, daß das Schöne vielleicht nur von denen empfunden und dieser Empfindung gemäß richtig beurtheilt werden könne, die von der Natur selbst, durch besondre Anlagen, vor andern Individuen begünstigt sind. Ja selbst von diesen könnte es vielleicht nur unter der Bedingung empfunden werden, daß diese Günstlinge der Natur sich auch schon einer besondern Cultur erfreuen. Nach dieser Voraussetzung dürften wir uns nicht wundern, daß zur Empfänglichkeit für das Schöne gesunde fünf Sinne, ein belehrter und geübter Verstand, und ein tüchtiger Charakter bey weitem nicht hinreichen. Gelöset wäre dann mit einem Male das Räthsel, warum so mancher verdienstvolle, für seinen Zweck gebildete Geschäftsmann oder Gelehrte an den Werken der schönen Kunst fast eben so gleichgültig, wie

der rohe Sohn der Natur, vorübergeht, und warum doch wohl mancher Bauer und mancher Wilde empfänglicher für das Schöne seyn möchte, als jener Geschäftsmann, oder Gelehrte.

Aber wenn es keine Gesetze des Schönen giebt, die sich auf die allgemeinen Gesetze der Natur und des menschlichen Geistes zurückführen lassen, so verschwindet wieder die Möglichkeit einer Wissenschaft des Schönen. Denn nirgends, als in den allgemeinen Gesetzen der Natur und des menschlichen Geistes, liegt ein fester Grund für eine Wissenschaft. Die Erkenntniß dieser Gesetze ist das Werk der Vernunft. Ist also Aesthetik wirklich eine Wissenschaft, so fällt nicht nur der verbrauchte Spruch, daß über Geschmackssachen sich nicht disputiren lasse, von selbst weg; es folgt dann auch schon aus dem Begriffe des Schönen, daß die Vernunft über dasjenige, was in einzelnen Fällen für

schön, oder nicht schön, anerkannt werden soll, ein entscheidendes Urtheil fällen könne, so weit nämlich das Eigenthümliche der Empfindung des Schönen in klaren Begriffen aufgefaßt werden kann. Es giebt dann eine ästhetische Kritik, deren Grundsätze aufklären, was der gute Geschmack empfindet; und dieser Geschmack wird wieder nur darum der gute heißen müssen, weil seine Aussprüche gewissen Forderungen der Vernunft gemäß sind. Von selbst verstände sich dann, daß nichts Unvernünftiges, das heißt, nichts den gegründeten Forderungen der Vernunft Widerstreitendes, schön seyn kann, und daß sich über das Schöne im Allgemeinen sowohl, als in einzelnen Fällen, eben so gründlich disputiren lassen muß, wie über das Wahre und Gute. Wie könnte denn auch irgend ein Geschmack der gute heißen, wenn es nicht einen ihm widerstreitenden schlechten gäbe? Und wer anders, als die Vernunft, die das Wahre in menschlichen Urtheilen von dem

Falschen trennt, soll entscheiden, ob etwas in irgend einem Sinne gut, oder schlecht, und folglich auch, ob es der wahren Bestimmung des Menschen gemäß, oder nicht gemäß ist?

Von selbst versteht sich also auch ferner, wenn es eine Wissenschaft des Schönen giebt, daß die Idee des Schönen, mit dem sich die Aesthetik beschäftigt, unabhängig ist von den mancherley zufälligen Bedeutungen, die das Wort Schön im gemeinen Leben erhalten hat, und die immerhin älter seyn mögen, als die wahrhaft ästhetische Bedeutung. Lasse man das unschuldige Wort im gemeinen Leben für das gelten, was der zufällige und wandelbare Sprachgebrauch mit sich bringt. Geht es doch dem Worte Gut, wenn wir ihm seine rein moralische Bedeutung entziehen, nicht besser! So wie man, abgesehen von aller Moral, gut nennt, was in irgend einer Hinsicht dient, einen gewissen Zweck zu erreichen, so nennt

man nach Belieben auch schön, was unsern Sinnen, oder unserm Herzen, oder unserm Geiste, auf eine gewisse Art vorzüglich gefällt. Daß das Schöne einem wohlgebildeten Geiste gefalle, leidet keinen Zweifel; aber auch das Wahre gefällt ihm, und das Gute. Die Aesthetik würde sich also selbst sehr übel berathen, wenn sie vom Angenehmen oder Gefallenden ausgehen wollte, um den Weg zur Erklärung des Schönen zu finden. Sie könnte dann freilich den Knoten zerschneiden und das Schöne geradezu für dasjenige erklären, was nicht Diesem, oder Jenem, sondern jedem wohlgebildeten, den Forderungen der Vernunft und der Natur gemäß denkenden und empfindenden Individuum gefällt. Aber eine solche Erklärung des Schönen wäre doch nur ein Machtspruch, der das Schöne geradezu mit dem Wahren und Guten identificirte.

Der Aesthetiker überläßt dem Lexikographen, anzuzeigen, wie mancherlei andere

Bedeutungen das Wort noch hat, mit dem wir das Schöne im ästhetischen Sinne bezeichnen wollen, indem wir vorläufig unentschieden lassen, wie dieses Schöne sich zu dem Angenehmen, dem Wahren, dem Guten, dem Vollkommenen, verhält. Aber eben dieß, was wir vorläufig unentschieden lassen, ist es, was wir wissen wollen, wenn wir die Grundlehren der Aesthetik zu entdecken suchen. Denn es bleibt dabei, daß wir entweder diese Wissenschaft ganz aufgeben, oder sie auf Grundsätze zurückführen müssen, die von jeder Vernunft als Wahrheiten anerkannt werden wollen. Es ist gewiß, daß die Wahrheit aus den menschlichen Urtheilen verschwindet, wenn diese Urtheile den allgemeinen Gesetzen der Natur und des menschlichen Geistes widerstreiten. Es leidet endlich keinen Zweifel, daß jeder Geschmack, den die Vernunft, und folglich die Wissenschaft, nicht verwerfen soll, den Gesetzen der Natur und des menschlichen Geistes gemäß auch nach der höchsten und

reinsten Idee des Guten sich vor der Vernunft muß rechtfertigen können. Wie nahe aber das Gute überhaupt mit dem Vollkommenen verwandt ist, hat man auf der einen Seite längst eben so wohl bemerkt, als auf der andern, daß alles Schöne gefällt, wenn gleich nicht einem Jeden.

Aber in eine bodenlose Tiefe würden wir uns stürzen, wenn wir uns an die Metaphysik wenden wollten, um von ihr vorläufige Auskunft zu erhalten über die letzten Gründe der Objectivität unsrer Erkenntniß des Schönen. Ob irgend etwas wahrhaft und an sich schön ist, oder ob das Schöne nur zu den Erscheinungen der Dinge in der Sinnenwelt gehört, wäre dann die Frage. Und allerdings muß zugestanden werden, daß, wenn die Erscheinungen der Dinge in der Sinnenwelt uns nicht durchaus täuschen, auch das wahrhaft Wirkliche, daß diese Erscheinungen be-

wirkt, kein bloßer Begriff in unserm Verstande ist; daß also unter dieser durchaus natürlichen, von der Philosophie aber problematisch gemachten Voraussetzung die reellen Verhältnisse, kraft deren uns ein Gegenstand außer uns als schön erscheint, gegründet seyn müssen in dem Wesen der Dinge, ohne welches uns überhaupt nichts erscheinen könnte; daß folglich auch metaphysische Schönheit, immer unter Voraussetzung jenes Wirklichen, das der schönen Erscheinung zum Grunde liegt, wenigstens in so fern kein leerer Begriff ist, als im übersinnlichen All der Dinge gar wohl reelle Verhältnisse Statt finden könnten, die von höheren, einer Anschauung des Uebersinnlichen fähigen Geistern als schön empfunden würden. Oder ist vielleicht Alles, was unsern Sinnen materiell erscheint, nur verborgener, oder, wie eine andere Schule spricht, erloschener Geist? Ist die Schönheit, die unsre Sinne rührt, Erscheinung eines rein geistigen Schönen, das wir selbst vielleicht

in der Erhebung unsers Geistes zur Betrachtung des Unendlichen anschauen? Oder dürfen wir gar, mit Plato und Johann Winkelmann, sagen: die wahre Schönheit wohnt nur in Gott? Es würde wenig philosophischen Geist verrathen, diese und ihnen ähnliche Fragen als unnütz abzuweisen, wenn auch ihre Beantwortung wenig, oder gar nichts, zur Bildung des Geschmacks beitragen sollte. Denn jede wahrhaft philosophische Begründung einer Wissenschaft trifft zusammen mit den transcendentalen Betrachtungen über den Ursprung der menschlichen Erkenntnisse; und diese Betrachtungen gehen in Metaphysik über, wenn Erkenntniß des Wesens der Dinge nicht jenseits der Grenzen der menschlichen Fassungskraft liegt. Aber soll nun die Aesthetik, um sich als Wissenschaft zu begründen, auch diese, aller gründlichen Metaphysik vorangehende Präliminarfrage: ob der menschliche Geist überhaupt einer Erkenntniß des Wesens der Dinge fähig ist? in ihren Umkreis aufnehmen?

Und wenn wir, mit Kant, verneinend auf diese Frage antworten müßten; wäre es dann auch um den wahrhaft wissenschaftlichen Charakter der Aesthetik geschehen? Wollte nicht Kant selbst eben dadurch die Philosophie, und mit ihr zugleich die Aesthetik, zur unerschütterlichen Wissenschaft machen, daß er alles, was sich Erkenntniß des Wesens der Dinge nennt, aus ihrem Gebiete verscheuchte?

Die Gefahr, von der die Aesthetik bedrohet wird, entweder auf einen wahrhaft wissenschaftlichen Charakter Verzicht zu thun, oder das Endurtheil über ihre Principien von dem Schlusse der Acten des endlosen Streits der Metaphysiker zu erwarten, scheint größer zu seyn, als sie ist. Ohne sich im mindesten mit der Philosophie zu entzweien, kann und muß jede Wissenschaft, die nicht zur eigentlichen Philosophie gehört, eine gewisse Selbstständigkeit in ihrer Sphäre behaupten. So hat es die strengste der

Wissenschaften, die Mathematik, von jeher gehalten; so machen es alle Erfahrungswissenschaften in den ihnen eigenthümlichen Feldern. Zur eigentlichen Philosophie gehört aber die Aesthetik nicht, weil sie sich gar nicht einläßt auf das eigentliche Thema der Philosophie: durch apodiktische Trennung des Scheins von der ewigen Wahrheit das Räthsel des Daseyns der Dinge und der Bestimmung des Menschen zu lösen. Auch zu den Wissenschaften, die zur eigentlichen Philosophie den Weg bahnen, das heißt, zur Logik und empirischen Psychologie, darf sie nicht gezählt werden. Zur Logik verhält sie sich gerade so, wie jede andere Wissenschaft. Mit der empirischen Psychologie steht sie in näherer Verwandtschaft; aber sie bedarf, um sich selbst Genüge zu thun, auch einer Betrachtung des Idealen im Menschen, das weit über die Grenzen der bloßen Psychologie hinaus reicht; und eben durch diese Betrachtung ist sie verschwistert mit der eigentlichen Philosophie, von der sie sich also

durchaus nicht lossagen darf. Nur dann entsagt sie aller Selbstständigkeit und zugleich dem philosophischen Geiste, der nichts auf Glauben annimmt, wenn sie speculative Lehren, die sie nicht beweisen kann, blindlings nachspricht, um nach Anleitung dieses oder jenes Systems der Philosophie auf einem Grunde, von dem sie sich selbst keine Rechenschaft zu geben weiß, als festes Gebäude aufzusteigen.

Es giebt eine absolute Idee des Schönen. Wer daran zweifelt, der hat nie empfunden, wie selbst das Anschauen einer idealen Schönheit den denkenden Geist zu dem Unendlichen erhebt, dem nichts in der Sinnenwelt entspricht. Wäre diese Idee nur ein Erzeugniß der Phantasie, so müßte durch Phantasie das Unendliche selbst erzeugt werden, ohne welches das Ideale im Schönen nicht vorhanden ist. Aber ist denn alle Schönheit ideal? Oder beruhet die nichtideale nur auf einer sinnlichen Beschränkung

der

der idealen? Wie sollen wir, wenn wir von der absoluten Idee des Schönen zu den sinnlich erkennbaren schönen Gegenständen herabsteigen, den Antheil erklären, den die Sinnlichkeit an der Empfindung des Schönen nimmt? Richten sich nicht die mahlerische, die plastische, die musikalische Schönheit mehr oder weniger nach den physischen Gesetzen des Gesichtssinnes, des Tastungssinnes, und des Gehörs? Von der Metaphysik, die das Verhältniß des Endlichen zum Unendlichen zu erklären versucht, müßten wir also durch die Physiologie oder Theorie der Gesetze des organischen Lebens den Weg zur Erklärung der physischen Schönheit bahnen, wenn wir aus der absoluten Idee des Schönen alle Arten von Empfindungen des Schönen, deren die menschliche Natur fähig ist, ableiten wollten. Eine neue Tiefe, die von der menschlichen Vernunft vielleicht nie ergründet werden wird, thäte sich vor uns auf. Die Aesthetik müßte wieder, in der Abhängigkeit von metaphysischen und physio-

logischen Principien, auf alle Selbstständigkeit Verzicht thun. Und was hätten wir gewonnen, wenn wir am Ziele aller dieser Betrachtungen doch keinen Lehrsatz gefunden hätten, der uns nützen könnte, das wirkliche Gefühl des Schönen in einer menschlichen Seele zu wecken und zu bilden?

Nur einen einzigen Weg giebt es, den die Aesthetik, wenn auch nicht mit Ansprüchen auf Unfehlbarkeit, doch ohne Gefahr vor verwickelten Fehlschlüssen und metaphysischen Irrlehren, betreten, und auf dem sie selbstständig fortschreiten kann. Von der Analyse des Gefühls, das ihr den Rahmen gegeben hat, muß sie ausgehen. Von diesem Gefühle suche sie zur absoluten Idee, die sich wieder in einem Gefühle verliert, auf einer Stufenleiter von klaren Begriffen sich zu erheben. Freilich haben dann die Grundlehren der allgemeinen Theorie des Schönen für's erste nur psychologische

Gültigkeit. Aber nicht eher, als bis wir wissen, was sich in unsrer Seele ereignet, wenn wir etwas schön finden, können wir ohne Uebereilung weiter nach den letzten Gründen der Möglichkeit einer Empfindung des Schönen forschen. Psychologische Facta weichen keiner metaphysischen, oder physiologischen Theorie. Sie ruhen auf dem lebendigen Grunde des Bewußtseyns. Was einem ungestörten und ungetrübten Bewußtseyn gemäß ist, das nimmt der gesunde Verstand, wenigstens vorläufig, als wahr an.

II.
Plan.

Eine allgemeine Aesthetik muß nicht nur Grundsätze aufstellen, deren Gültigkeit von einem Jeden, der sie verstanden hat, anerkannt werden will; sie muß auch alle Gegenstände betreffen, die wir mit Recht

schön nennen. Ein verkehrter Anfang der Aesthetik ist es also, von der Kunst auszugehen und das Kunstschöne geradezu für die Basis aller ästhetischen Urtheile zu erklären. Denn Kunstgefühl überhaupt ist noch nicht Schönheitsgefühl. Nicht jede Kunst ist eine schöne, das heißt, ästhetisch wirkende Kunst; und selbst die Meinung, daß Naturschönheit nur da empfunden werde, wo ein ästhetisch wirkender Geist aus den Werken der Natur uns anspricht, oder anzusprechen scheint, bedarf eines Beweises. Aus der Analyse des Schönen überhaupt muß sich erst ergeben, wie Natur und Kunst in Beziehung auf das Schöne sich zu einander verhalten. Anders läßt sich auch nicht erklären, wie in der schönen Kunst selbst, die mit der Natur wetteifert, das Natürliche sich von dem Idealen unterscheidet, und welcher Werth dem Idealen im Verhält=

nisse zum Natürlichen zugesprochen werden muß.

Durch Anwendung der allgemeinen Aesthetik auf Producte der Natur allein, oder auf Kunstwerke allein, oder auf gewisse Arten von Kunstwerken, entsteht eine specielle Aesthetik, die der ästhetischen Kritik unmittelbar zum Grunde liegt. Nur fragt sich, welche Untersuchungen die allgemeine Aesthetik sich vorbehalten, und welche sie der speciellen überlassen soll?

Genau genommen, ist zwischen allgemeiner und specieller Aesthetik keine feste Grenze möglich. Jede specielle Lehre dieser Wissenschaft läßt sich, ohne den Zusammenhang des Ganzen zu stören, in die allgemeinen Untersuchungen durch eine natürliche Reihe von Folgesätzen verweben. Selbst die Kritik, deren Gegenstand das Einzelne ist,

vereinigt sich mit der allgemeinen Aesthetik, wo diese eines Beispiels bedarf, um die Anwendbarkeit ihrer Lehren zu zeigen. Die logische Haltung der Wissenschaft gewinnt bei jeder Absonderung des Allgemeinen von dem Speciellen; aber diese Absonderung bleibt doch immer in so fern willkürlich, als es von unsrer Wahl abhängt, diese oder jene Arten von Gegenständen in der Unterordnung des Besondern unter das Allgemeine vor andern hervorzuheben. Die Gründe unsrer Wahl können sich nach besondern Zwecken richten, die gegen das Allgemeine nicht streiten, aber auch aus ihm allein nicht folgen. Und so werde dieses Mal eine litterarische Aesthetik als specieller Theil der Abhandlung mit der allgemeinen Aesthetik verbunden. Nicht, als ob alles übrige Schöne neben demjenigen, das der schönen Litteratur angehört, weniger in Betracht käme. Aber dem Aesthetiker,

der nicht Künstler ist, darf verziehen werden, wenn er nur im Allgemeinen über diejenigen Künste sich erklären zu dürfen glaubt, deren Technik ein besonderes Studium verlangt, das mit litterarischen Beschäftigungen in keiner unmittelbaren Verbindung steht. Ohne Kenntniß dieser Technik kann man zum Beispiel über ein musikalisches Kunstwerk, sobald die Kritik in das Einzelne eingeht, wohl als gebildeter Dilettant urtheilen, aber nie als Kenner. Mit der Mahlerei verhält es sich eben so; weniger mit der Plastik. Die schöne Architektur hat vollends ihr eigenes Lexikon von Kunstwörtern, deren Bedeutung zum Theil die Aesthetik gar nicht angeht. Aber die schöne Litteratur steht schon dadurch, daß sie Litteratur ist, mit allen wissenschaftlichen Studien in engerer Verbindung. Die Technik der Poesie liegt zum Theil schon in der Grammatik. Ueber poetische und

die mit der Poesie verwandten Geisteswerke kann der Aesthetiker, ohne selbst Dichter zu seyn, entscheidend urtheilen, wenn er Gefühl genug für poetische Schönheit hat, und wenn er die Grundsätze, nach denen er urtheilt, auf die allgemeinen Gesetze des Schönen zurückzuführen versteht.

Erster Theil.

Allgemeine Aesthetik.

Digitized by Google

Allgemeine Aesthetik.

Erste Abtheilung.

Allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunst.

I.

Analyse des ästhetischen Gefühls.

Gefühl nennen wir den Zustand unsrer selbst, der aller Wahrnehmung, unsrer selbst sowohl, als einer Außenwelt, zum Grunde liegt. Durch die Wahrnehmung einer Außenwelt wird dieser subjective Zustand objectiv zu einer Empfindung. Wie die Empfin-

dung objectiv entstehe, ob durch Eindrücke, die ein für sich bestehendes Außending auf unsre Sinne macht, oder durch productive Kraft des empfindenden Wesens selbst, kümmert uns nicht, wenn wir die Empfindungen nur als Facta des Bewußtseyns mit dem bloßen Gefühle vergleichen wollen, das sich durch Verbindung mit der Wahrnehmung in eine Empfindung verwandelt. Wohl aber müssen wir, um über das Gefühl und die Empfindung des Schönen richtig zu urtheilen, auf den Antheil achten, den das Gefühl überhaupt an der Entwickelung und Bildung unsers geistigen Daseyns nimmt. Ohne Mitwirkung des Gefühls können wir überhaupt weder denken, noch handeln. Jeder Gedanke, jede Handlung, wirkt wieder besonders auf das Gefühl zurück. Was nur irgend zu unserm geistigen Daseyn gehört, fließt in dem Gefühle, ohne das wir weder wären, noch von uns und der Welt etwas wüßten, wie in einer einzigen Lebensthätigkeit zusammen. So mancherlei Formen

des menschlichen Daseyns, so mancherlei Gefühle giebt es. Wie der M e n s c h, so seine Gefühle. Wer auf das Gefühl eines Menschen wirken kann, wie er es wünscht, der macht gewöhnlich aus dem Menschen, was er will. Darum ist frühe und nie vernachlässigte Cultur des Gefühls von entscheidender Wichtigkeit für das ganze Leben. Und da alle Gefühle sich vereinigen in Einem Gefühle unsers menschlichen Daseyns, so muß, was auch das Schöne sey, die Entwickelung und Cultur des Gefühls für das Schöne oder, objectiv gesprochen, die Empfindung des Schönen unfehlbar dazu beitragen, die ganze Denkart eines Menschen und seinen Charakter zu bestimmen. Ist diese Wirkung, im Ganzen wenigstens, g u t, das heißt, der Bestimmung des Menschen gemäß, so kann auch eine ä s t h e t i s c h e E r z i e h u n g d e r M e n s c h h e i t, wie S c h i l l e r sie idealisirt hat, kein unfruchtbarer Traum seyn.

Aber wie entdecken wir unter der unendlichen Mannigfaltigkeit von Gefühlen, deren die menschliche Natur fähig ist, das Eigenthümliche des ästhetischen Gefühls, wie wir es, ohne vor dem Pleonasmus der Etymologie zu erschrecken, in Ermangelung eines andern Ausdrucks nennen?

Alle menschlichen Gefühle, so verschieden, oder verwandt sie auch seyn mögen, fallen unter zwei Hauptclassen. Sie sind entweder physische Gefühle, oder geistige. Wir fragen hier nicht, ob ohne Mitwirkung des Organismus ein Empfinden überhaupt möglich ist. Wir verlangen eben so wenig, zu wissen, wie die Sinnlichkeit, als Gegentheil der Vernunft, alle Empfindungen in sich vereinigt. Wir nehmen die Gefühle, wie sie in unserm Bewußtseyn sich darbieten. Da unterscheiden wir denn leicht Gefühle, die ohne alle Mitwirkung der Denkkraft entstehen können, und die deßwegen die menschliche Na-

tur mit der thierischen theilt, von den höhern oder überthierischen Gefühlen, an deren Entstehung die Denkkraft unverkennbaren Antheil hat. Diese Gefühle dürfen wir geistige, jene physische nennen. Das ästhetische Gefühl muß also entweder ein physisches, oder ein geistiges Gefühl seyn, oder gemischt aus beiden.

Gehörte das ästhetische Gefühl zu den physischen Gefühlen, so könnte allenfalls der Schmecker ganz Recht haben, dem ein Gericht, oder ein Glas Wein, schön schmeckt, wie er es nennt; und eine Blume könnte auch wohl einem Thiere schön riechen. Aber mit dem Wahren und Guten hätte dann das Schöne nichts gemein. Es gäbe keine ideale Schönheit, keine Schönheit der Seele, keinen schönen Gedanken. Und doch läßt sich nicht bezweifeln, daß die Sinne an dem Gefühle des Schönen einen merklichen Antheil haben, wo dieses Gefühl den Gesetzen eines Sinnes folgen muß. Wer kann Schön-

heit der Farben anders empfinden als nach den Gesetzen der physischen Einrichtung des Auges? Wie verstärkt der blos sinnliche Reiz einer schönen Melodie ihre Wirkung, auch wenn er das wahrhaft Musikalische in der Empfindung nicht hervorbringt!

Die geistigen Gefühle, deren unsre Natur fähig ist, lassen sich wieder unter drei Abtheilungen bringen. Sie sind sämmtlich entweder theoretischen, oder praktischen Ursprungs, und behalten nicht selten einen entschieden theoretischen, oder praktischen Charakter, oder sie entspringen aus einer Ahndung des Unendlichen, das für die Vernunft in jeder Hinsicht das Höchste ist. Denn alles, was sich in der menschlichen Seele ereignet, bezieht sich ursprünglich entweder auf ein Erkennen, oder auf ein Wollen. Beide Beziehungen fallen zusammen, wo der endliche Geist zu dem Unendlichen hinaufblickt. Alle Gesetze des Erkennens vereinigen sich in der Idee des

Wah=

Wahren, alle Gesetze des vernünftigen Wollens in der Idee des Guten. Ueber dem Wahren und Guten, sofern beides getrennt seyn kann, liegt nur das Göttliche, das ist, das Unendliche in seiner ganzen Fülle. Alle geistigen Gefühle sind deßwegen ursprünglich entweder intellectuell, oder moralisch, oder religiös.

Intellectuell wollen wir die geistigen Gefühle nennen, deren Jeder sich bewußt wird, wenn er den Einfluß wahrnimmt, den der Verstand auf das Gefühlsvermögen hat. Jedes Interesse für Wahrheit ist ein intellectuelles Gefühl. So entstehen Ueberzeugung und Zweifel durch Denken; und wenn auch nicht Jedermann aus dem höchsten Interesse für Wahrheit die Freuden der Ueberzeugung nnd die Noth des Zweifels kennt, so ist doch wohl keine menschliche Seele ohne irgend ein Wohlgefallen am Wahren. Daher die Lust des Wissens. Man begreift gern; man erräth

gern, wär' es auch nur eine Charade. Sollte nun wohl, fragen wir, das Wohlgefallen, das wir am Schönen finden, mit dem Wohlgefallen am Wahren gleichen Ursprungs seyn? Sollte das ästhetische Gefühl, wie Kant es wollte, aus einer besondern Function der Urtheilskraft erklärt werden müssen? Wenn wir auch nicht bezweifeln, daß das Schöne mit dem Wahren nahe verwandt ist, und ebendeßwegen mit dem Zweckmäßigen, das der Verstand erkennt, auf mehr als Eine Art zusammenhängt, so könnte doch wohl zum Gefühle des Schönen überhaupt gar Vieles gehören, das auch dem Herzen nicht gleichgültig, also moralischen Ursprungs, und durchaus mehr, als eine bloße Wirkung der Reflexion ist. Mag auch das Regelmäßige, das Wohlgeordnete, und überhaupt das mit sich selbst Uebereinstimmende unter gewissen Bedingungen zu den Elementen des Schönen zu zählen seyn; wird sich darum das Schöne in jeder Hinsicht unter einen jener Begriffe stellen

lassen? Der sollte zum Beispiel die Schönheit eines Trauerspiels von Sophókles ganz empfinden, wer durch den Eindruck, den es im Ganzen auf ihn macht, nur zum Wohlgefallen an irgend einer Zweckmäßigkeit, oder Ordnung, die sich in der Erfindung und Ausführung zeigt, und nicht zu etwas Höherem gestimmt, nicht zugleich im Gefühle dieses Höheren innig bewegt und gerührt wird? Und diese Bewegung und Rührung sollte, wie Kant es will, mit dem reinen Gefühle des Schönen und dem so genannten reinen Geschmacksurtheile nichts gemein haben?

Den Intellectualisten unter den Aesthetikern stehen die Moralisten gegenüber, die in dem Gefühle des Schönen nur eine Modification des moralischen Gefühls wahrnehmen wollen. Was ihre Lehren von einer gewissen Seite empfiehlt, ist zum Theil eine unverkennbare Aehnlichkeit zwischen dem ästhetischen Wohlgefallen

und der moralischen Billigung, wo diese mit jenem nicht streitet, zum Theil auch das Zusammentreffen so manches ästhetischen Effects mit den Regungen des Mitgefühls, das, wenn auch an sich ohne moralischen Werth, doch dem guten Herzen nicht fremd ist. Von der Sittenlehre der Stoiker an, die vorzugsweise schön nennt, was der Würde des Menschen gemäß ist, hat sich diese Vorstellungsart durch die Systeme Shaftesbury's und der Aesthetiker aus der schottischen Schule bis zu einer der neuesten Ansichten der Sittlichkeit unter mancherlei Abänderungen fortgezogen. Aber liegt denn nicht zuweilen die moralische Billigung mit der rein ästhetischen in offenbarem Streite? Wenn wir uns auch erlauben wollen, das Gefühl, das den moralischen Urtheilen vorangeht, sittlichen Geschmack zu nennen; wird durch dieses Wort die Gefahr ästhetischer Sitten aufgehoben, die selbst Schiller anerkannt hat, der doch wohl wußte, was schön ist? Ist-

das ein Gefühl des Schönen, was gebietend aus unserm Busen spricht und uns an ein Gesetz erinnert, das Erfüllung strenger Pflichten fordert? Beziehen sich die Gesetze der Empfindung des Schönen auf ein Thun und Lassen? Schließt jede Bereitwilligkeit, der Pflicht ein Opfer zu bringen, ein heiteres Wohlgefallen an diesem Opfer in sich? Und wo bliebe der achtungswürdige Mensch, welcher der ganzen Herrlichkeit der schönen Kunst nicht eher einen Werth zugestehen will, bis ihr ihm bewiesen habt, wozu sie wohl nütze?

Wie das Interesse für das Schöne mit den religiösen Gefühlen sich vereinigt, hat die Welt längst gewußt. Nur da that die schöne Kunst Wunder, wo sie mit einem Glauben im Bunde stand, der eine Anschauung des Ueberirdischen und Göttlichen suchte. Aber hat die Kunst überall diese Wunder gethan, wo frommer Glaube nicht fehlte? Hat es nicht unter den religiösen

Rigoristen auch Bilderstürmer gegeben, und giebt es ihrer nicht noch, die von der wahren Andacht alles entfernt halten wollen, was die Phantasie begeistert? Und wenn wir auch einen solchen Rigorismus für eine Ausartung des religiösen Gefühls ansehen dürfen; ist nicht das Gefühl der Ueberzeugung, das die Religion in sich schließt, durchaus verschieden von dem Wohlgefallen, das dem ästhetischen Interesse zum Grunde liegt?

Es scheint uns also nichts übrig zu bleiben, als, das ästhetische Gefühl für eine gemischte, aus physischen, intellectuellen, moralischen, und religiösen Gefühlen zusammengesetzte Regung des Gefühlsvermögens zu halten. Aber was hätten wir mit dieser Ansicht gewonnen? Sie riefe uns dieselben Fragen und Zweifel zurück, die uns nicht erlaubten, dieses Gefühl weder physiologisch zu erklären, noch es aus einem theoretischen, oder praktischen, oder religiösen Interesse abzuleiten.

Doch warum wollen wir länger zwischen Meinungen schwanken, deren Vergleichung unter einander uns nur warnen kann, das ästhetische Gefühl nicht anzusehen für etwas, das es nicht ist? Was es wirklich ist, kann uns nur eine freie Beobachtung unsrer selbst und der Eindrücke lehren, von denen unsre Seele bewegt wird, wenn ein Meisterwerk der schönen Kunst, ein Werk, über dessen Werth die Stimme der Kenner seit Jahrhunderten entschieden hat, zum Beispiel die Statüe des vaticanischen Apoll, oder ein Gemählde von Raphael, oder ein Trauerspiel von Sophokles, wahrhaft ästhetisch auf uns wirkt. Diese Kunstwerke gefallen uns, kann man sagen. Aber was ist damit gesagt? Denn daß das Schöne gefällt, hat noch niemand bezweifelt. Aber wie unendlich vieles kann uns gefallen, das darum noch nicht schön ist! Es gefällt uns auf eine geistige Art, kann man hinzusetzen. Damit ist schon etwas gewonnen, ungeachtet sich, wo ein Gegenstand auch

dem Auge gefällt, ohne Zweifel immer irgend ein physisches Interesse in das geistige einmischt. Wollen wir aber bei dem geistigen Wohlgefallen im Allgemeinen stehen bleiben, so müssen wir auch das Wahre, das Gute, und das Göttliche schlechthin schön nennen. Nun interessirt uns aber ein Kunstwerk ästhetisch, nicht, weil wir etwas daraus lernen, oder zu lernen hoffen; auch nicht alle Mal, weil es die moralischen Gefühle der Liebe und Achtung in uns aufregt; noch weniger spricht aus ihm unmittelbar ein moralisches Gesetz, eine absolute Regel des Thuns und Lassens; und an religiöses Interesse ist bei dem Eindrucke, den wir von einem schönen Kunstwerke empfangen, in unzähligen Fällen gar nicht zu denken. Was kann das also nun für ein Gefühl seyn, das weder aus einem physischen, noch unmittelbar aus einem wissenschaftlichen, oder moralischen, oder religiösen Interesse entspringt, noch dadurch begreiflicher wird, daß wir es uns nur als

ein gemischtes Gefühl denken? Es ist nichts anders und kann nichts anders seyn, als das ursprüngliche Menschengefühl, oder, mit einem andern Worte, das menschliche Urgefühl, in welchem sich noch kein besonderes geistiges Interesse von dem andern, und selbst das geistige Interesse überhaupt noch nicht scharf von dem physischen geschieden hat; ein Gefühl, in welchem die menschliche Natur wie ein ungetheiltes Ganzes wirkt, und der denkende Geist, indem er sich über die Animalität erhebt, doch noch keine andere Richtung nimmt, als geradezu auf dasjenige, was ihn, den Gesetzen seines geistigen Daseyns überhaupt gemäß, unmittelbar anzieht, fesselt, erfreuet, oder auch wohl zur Begeisterung hinreißt. Natürlich aber neigt sich das rein ästhetische Interesse bald mehr zu dem wissenschaftlichen, bald mehr zu dem moralischen, oder auch zu dem religiösen.

Hoffentlich wird Niemand eine Erklärung gesucht oder gezwungen nennen, deren Wahrheit jeder Augenblick bestätigen kann; und die mit einem Male alle die Fragen beantwortet, die uns vorher in den Weg traten. Aber man verwechselt gewöhnlich das ästhetische Gefühl in seiner Ursprünglichkeit mit dem schon gebildeten, oder verbildeten ästhetischen Geschmacke. Das ästhetische Gefühl in seiner Ursprünglichkeit ist nur ein unbestimmtes, im geistigen Daseyn unmittelbar gegründetes Interesse. Wo dieses Interesse fehlt, da hat der Mensch gar keinen ästhetischen Geschmack, weder einen guten, noch einen schlechten. Das Schöne ist ihm gleichgültig; es ist für ihn gar nicht vorhanden. So ist es nicht vorhanden für den Wilden, dessen Gedanken und Gefühle noch in roher Sinnlichkeit versunken sind; denn das ästhetische Interesse ist geistig, nicht physisch; es setzt voraus, daß ein geistiges Bedürfniß über das animalische herrscht. Es ist nicht vorhanden auch

für den gebildeten Geist, der durch die ersten Eindrücke, die er von seinen Umgebungen empfing, sogleich eine einseitige Richtung erhielt. Schon im Keime wird es, wenn gleich nicht immer, doch gewöhnlich, erstickt, wo die Noth den Menschen dringt, seine ganze Aufmerksamkeit auf die Befriedigung animalischer Bedürfnisse zu wenden; und das sind doch die Bedürfnisse, auf die sich in der gemeinen Sprache vorzugsweise der Begriff des Nutzens bezieht. Eben so kann das ästhetische Gefühl erstickt werden durch eine einseitige moralische Bildung, und selbst durch einen vorwaltenden Wissenstrieb. Wollt ihr aber sehen, wie das ästhetische Gefühl, als menschliches Urgefühl, selbst in seiner Rohheit wirkt, so schauet nur den Spielen der Kinder zu, oder sehet, wie das rohe Volk sich hindrängt zu Schauspielen, die ihm behagen, wenn es denn auch nur Thierhetzen, oder Hahnenkämpfe, wären, und wie eben dieses Volk Dinge, die ihm gar kein Schauspiel seyn sollten,

Unglücksfälle und Hinrichtungen, ästhetisch angafft. Vorzüglich äußert sich das unbestimmte ästhetische Interesse überhaupt in der Neigung zu der Art von eigentlichen Spielen, die den Geist beschäftigen, aber weder wissenschaftliche Unterhaltung geben, noch unmittelbar das Herz angehen. Aus der ursprünglichen Verwandtschaft zwischen solchen Spielen und der schönen Kunst erklärt sich auch, wie es gekommen ist, daß die Ausübung einiger schönen Künste noch immer in der Sprache des gemeinen Lebens ein Spiel genannt wird. Der größte Tonkünstler muß, wie der Fiedler bei Volksgelagen, von sich sagen lassen, daß er dieses, oder jenes Instrument spiele.

Das unbestimmte ästhetische Gefühl, das noch lange nicht Geschmack ist, äußert sich auch wohl als eine bloße Ahndung des Schönen. Wer wird Geschmack finden an einer Landschaft in der Zwischenzeit zwischen dem Winter und dem Frühling, wenn der

schmelzende Schnee nur noch hier und da fleckweise unter schmutzigem Grau auf den scheckigen Feldern liegt, die Bäume, wie dürre Reiser, blätterlos stehen, nirgends noch ein frisches Grün sich zeigt, nirgends eine Blume? Einen Hypochondristen allenfalls, oder einen Erzsonderling, aber auch sonst niemand, könnte eine solche Landschaft anziehen. Aber die wärmere Luft, die den Frühling verkündigt, dringe belebend in die Brust des Beobachters dieser gewiß nicht schönen Natur; die Sonne lächle ihn an; die Luft sey heiter. Was wird er empfinden, wenn er, gerade nicht mit andern Gedanken beschäftigt, empfänglich für das Schöne ist, das ihm nirgends erscheint, so weit er umherschauet? Ein Vorgefühl des wiederkehrenden Lebens der Natur wird ihn ergreifen, und in diesem Gefühle wird er sich seines menschlichen Daseyns freuen. Seine Gedanken und Empfindungen werden harmonisch in einander zerfließen. Ohne gerade an eine beste Welt und an einen Gott zu denken,

wird sein Geist zu etwas Ueberirdischem emporstreben, als sollte er dorthin die erwachende Natur mit sich hinauftragen. Ob er jemals diese Gefühle poetisch, oder auf eine andere Art künstlerisch ausdrücken wird, thut nichts zur Sache. Es kann ihm alles ästhetische Kunsttalent fehlen. Aber in einer Stimmung wird er seyn, die wahrhaft ästhetisch ist, und aus der, unter den nöthigen Bedingungen, gar wohl ein treffliches Gedicht oder anderes schöne Kunstwerk hervorgehen könnte. Ohne diese oder eine ihr ähnliche Stimmung gäbe es keine ästhetische Begeisterung des Künstlers.

Geschmack wird aus dem unbestimmten ästhetischen Gefühle, wenn es, ähnlich dem moralischen, aber ohne alle Beziehung auf ein Thun und Lassen, und deßwegen wesentlich von dem moralischen Gefühle verschieden, eine Wahl des Einen vor dem Andern, und eine Art von Billigung dieser Wahl in sich schließt. Der Geschmack

wirkt nicht immer kritisch; aber sobald der Verstand das entscheidende Gefühl zu rechtfertigen anfängt, geht dieses Gefühl in ein Urtheil über, und die Kritik stellt sich ein. Auch der schlechteste Geschmack weiß gewöhnlich sich vor sich selbst zu rechtfertigen durch eine Art von Kritik. Was der gute Geschmack wählt, ist das Schöne. Aber was ist denn nun dieses? Hier geht die Theorie von der Analyse des unbestimmten ästhetischen Gefühls zu der bestimmten Idee des Schönen über.

II.

Von der Idee des Schönen.

Nur der ist eines richtigen Begriffs vom Schönen fähig, wer das Schöne empfinden kann; und nur der kann es empfinden, wer nicht unfähig ist, mit dem ästhetischen Interesse, das wir eben näher kennen gelernt haben, einen bestimmten Gegenstand zu er-

greifen. Wie die Idee des Wahren sich verhält zu den ersten Regungen des Wissenstriebes in einem noch unsichern Gefühle; wie die Idee des Guten sich verhält zu dem moralischen Gefühle, so lange auch dieses, noch unsicher und schwankend, das wahrhaft Gute leicht verwechselt mit dem Schein-Guten; wie endlich die Idee des Göttlichen sich bezieht auf das noch unbestimmte religiöse Gefühl; eben so ruhet die Idee des Schönen, wenn sie im Bewußtseyn unsrer selbst und der Außenwelt erwacht, auf dem menschlichen Urgefühle, in welchem noch kein Unterschied ist zwischen dem wissenschaftlichen, dem praktischen, und dem religiösen Interesse. Aber jede dieser Ideen schließt eine gewisse Gesetzmäßigkeit in sich. Selbst das Göttliche ist in der Idee, durch die wir es zu einem bestimmten Bewußtseyn bringen, einer Gesetzmäßigkeit unterworfen, ohne die es nach menschlichen Begriffen nicht das Vollkommene wäre. Die Anerkennung einer Gesetzmäßigkeit aber kann nicht in

einem unbestimmten Interesse gegründet seyn. Wir kennen unmittelbar nur Naturgesetze und Gesetze, die der Geistesthätigkeit selbst einwohnen. Uebereinstimmung mit irgend einem Gesetze der Natur, oder mit Gesetzen der Geistesthätigkeit, die aber tiefer in einer überirdischen Ordnung der Dinge gegründet seyn können, ist der Canon aller menschlichen Begriffe vom Wahren und Guten. Uebereinstimmung mit einem solchen Gesetze schwebt uns auch schon dunkel vor, wenn der erwachende und unsichere Geschmack etwas sucht, woran er fest halte, um sich zu sichern und, wo es nöthig seyn sollte, zu *rechtfertigen* gegen den Vorwurf, ein schlechter Geschmack zu seyn. Wie also auch die Idee des Schönen entspringen mag; das unbestimmte ästhetische Gefühl, auf dem sie ruhet, kann nicht ihre Wurzel seyn. Sie schlägt aber ihre Wurzel in diesen Boden; und wo der Boden fehlt, kann sie weder keimen, noch wachsen.

Auf irgend eine Uebereinstimmung mit einem Gesetze der Natur, oder der Geistesthätigkeit, muß also die Idee des Schönen gegründet seyn. Nur dann wird der Geschmack unbedingt gut im ästhetischen Sinne heißen dürfen, wenn das ästhetische Interesse auf eine ähnliche Art mit einem Gesetze der Natur, oder der Geistesthätigkeit übereinstimmt, wie die Wahrheit eines Urtheils und die moralische Güte einer Handlung erkannt werden in ihrer Uebereinstimmung mit einem jener Gesetze.

Was könnte es denn nun wohl für ein Gesetz seyn, das sich unmittelbar weder auf ein Wissen bezieht, noch auf ein Handeln, noch auf einen religiösen Glauben? Es kann kein anderes seyn, als das Gesetz einer *harmonischen Thätigkeit aller geistigen Kräfte* und eines *freien Emporstrebens zu dem Unendlichen*, das kein Sinn erreicht. In dem Bewußtseyn eines solchen, wenn auch noch so dunkel,

dem Verstande vorschwebenden Gesetzes des geistigen Daseyns erkennen wir die ästhetische Bestimmung des Menschen. Der Mensch ist nicht geboren, um immer zu lernen; nicht, um immer Pflichten zu üben mit dem strengen Bewußtseyn, daß er jeden Augenblick nur seine Schuldigkeit thue. Noch weniger ist der Mensch geboren, um unablässig an Gott und göttliche Dinge zu denken. Der Umkreis der menschlichen Bestimmung schließt auch die ästhetische Bildung in sich. Diese Bildung fängt an, wo das menschliche Urgefühl, das sich als unbestimmtes ästhetisches Interesse äußert, weder unterdrückt, noch ausgeartet ist, aber in den glücklichen Augenblicken eines unverbotenen Genusses der Freuden eines geistigen Daseyns übereinstimmt mit den in der menschlichen Natur gegründeten Bedingungen der Möglichkeit einer Harmonie der geistigen Kräfte, zu der sich dann jenes freie, noch nicht eigentlich religiöse und überhaupt durch keine besonderen Rücksichten be-

schränkte Emporstreben zu dem Unendlichen gesellt. Was wir also in einem solchen und keinem andern Genusse der Freuden unsers geistigen Daseyns empfinden, das ist schön in der Empfindung selbst. Es ist schön im Gedanken, wenn wir es denken. Schön sind die Gegenstände, die, wenn sie in ein bestimmtes ästhetisches Verhältniß zu uns treten, diese Empfindung erwecken und unterhalten.

Aber welches sind denn nun jene Gesetze der harmonischen Thätigkeit unsrer geistigen Kräfte und des freien Emporstrebens zum Unendlichen? Dieß zu zeigen, ist eben das Geschäft der Aesthetik. Der allgemeine Begriff vom Schönen schließt die Gesetze des Schönen in sich. Aber um genauer zu wissen, was schön ist, müssen wir in unsern eignen Busen greifen, in unsrer eignen geistigen Natur die Gesetze entdecken, auf die sich in bestimmten Verhältnissen der Geschmack und das ästhetische Urtheil be-

ziehen. Aus einem allgemeinen Begriffe allein lassen sich diese Gesetze eben deßwegen nicht deduciren, weil der allgemeine Begriff vom Schönen selbst auf diesen Gesetzen beruhet. Aber sie lassen sich auch nicht deduciren ohne den allgemeinen Begriff. Wer diesen nicht gefaßt hat, der wird durch andere Begriffe verführt, im Schönen etwas zu suchen, das er selbst durch falsche Abstraction hineinlegt. Wer aber den Begriff vom Schönen im Allgemeinen richtig gefaßt hat, der wird jedes Gesetz des Schönen, so wie es ihm klar wird, in dem allgemeinen Begriffe wieder erkennen.

Das Schöne im Allgemeinen ist also, wie alles Allgemeine, ein bloßer Begriff, eine abstracte Vorstellung, die nur im Verstande eine Heimath hat, also durchaus kein Ding an sich oder ein Wesen. Aber dieser Begriff ist objectiv; er bezieht sich nicht auf eine zufällige Vorstellungsart; er ist gültig für alle denkende und empfindende

Naturen, die der Norm ihres geistigen Daseyns gemäß einen Gegenstand mit ästhetischem Interesse ergreifen. Unstreitig hängt in der menschlichen Natur das geistige Daseyn mit dem physischen durch den Organismus auf eine solche Art zusammen, daß wir durch keinen Sinn etwas als schön empfinden können, wenn es nicht auch der physischen Norm eines menschlichen Daseyns gemäß ist. Es giebt also, wie sich von selbst versteht, keine mahlerische Schönheit für den Blinden, keine musikalische für den Tauben. Daraus folgt denn allerdings, daß das Schöne auch für höhere Naturen bedingt seyn muß durch die besondere Norm ihres höheren Daseyns, und daß nicht für alle denkende und empfindende Wesen Alles genau auf dieselbe Art schön seyn kann. Aber dieß ändert nichts an der Objectivität des Schönheitsbegriffes im Allgemeinen. Und wer sagt uns denn, daß nicht allen Normen des geistigen Daseyns im Universum eine Alles umfassende Norm zum Grunde

liegt, die auf verschiedenen Stufen nur verschieden modificirt ist?

Aber, fragt man mit Recht, wie kann das eine Erklärung des Schönen im Allgemeinen heißen, was, um ganz verstanden zu werden, das noch weiter zu Erklärende, nämlich die Gesetze, auf die der Begriff des Schönen hinweiset, schon als bekannt voraussetzt? Hier ist gerade der Punkt, von welchem die meisten Irrungen ausgehen. Nach einer Definition des Schönen sieht man sich um. Definiren lassen sich aber nur allgemeine Begriffe, deren Inhalt mit wenigen Worten durch ein bestimmtes Urtheil erschöpft werden kann. Der allgemeine Begriff des Schönen läßt sich nicht nur nicht mit wenigen Worten erschöpfen; er kann nicht einmal zu den völlig klaren Begriffen gezählt werden. Er ist auch keiner der Begriffe, bei deren Anwendung auf Gegenstände, die ihnen entsprechen, kein Fehlgriff möglich ist. Denn Schönheit im

Allgemeinen ist keine genau bestimmbare Eigenschaft irgend eines Dinges; sie beruhet auf gewissen Verhältnissen einer unendlichen Mannigfaltigkeit von Eigenschaften der Dinge zu einem an sich unbestimmten Geisteszustande. Wenn dieser unbestimmte Geisteszustand sich in einen bestimmten verwandelt durch einen Gegenstand, der uns unmittelbar dadurch interessirt, daß er unsre Geisteskräfte harmonisch beschäftigt und ein freies Emporstreben zum Unendlichen in uns erregt, so ist dieser Gegenstand schön in seiner Art. Ob etwas außer uns schön ist, erkennen wir also zuletzt nur psychologisch in uns. Daher entscheidet auch immer der Effect über den Werth eines schönen Kunstwerks. Nur fragt sich, von welcher Art der Effect ist. Aber wie und unter welchen Bedingungen werden unsre Geisteskräfte ästhetisch und zugleich wahrhaft harmonisch beschäftigt? Wie unterscheiden wir mit Sicherheit ein ästhetisch freies Emporstreben zum Unendlichen von einem

wissenschaftlichen, oder bestimmt moralischen, oder religiösen Interesse? Auf diese Fragen läßt sich im Allgemeinen nur so schwankend und unbefriedigend antworten, daß die ästhetischen Begriffe, wenn man sie auf diese Art im Allgemeinen weiter erklären will, nur noch verworrener werden.

Da erst fängt das Schöne an, dem Verstande klarer sich zu zeigen, wo man es auflöset in seine Elemente. So wollen wir dasjenige nennen, was nicht fehlen darf, wenn ein Gegenstand für schön im ganzen Sinne des Worts gelten soll. Aber nichts Einzelnes ist schön im ganzen Sinne des Worts. Verwechselung der Elemente des Schönen mit dem Schönen im Allgemeinen ist der zweite Hauptfehler der bisherigen Theorien. In jeder Art von Schönheit ist entweder das eine, oder das andere Element des Schönen vorherrschend; oder wir nennen auch jedes Element des Schönen schon an sich eine Art von Schönheit, zum

Beispiel in der Kunst das Geistreiche, das Ausdrucksvolle, das Elegante. Allen Elementen des Schönen liegt zum Grunde eine innere Harmonie oder ästhetische Einheit im Mannigfaltigen. Nur glaube man ja nicht, den Schlüssel zur Aesthetik gefunden zu haben, wenn man Einheit im Mannigfaltigen überhaupt für den Grundbegriff des Schönen ansieht. Denn was die Einheit im Mannigfaltigen ästhetisch macht und sie eben dadurch von jeder bloß technischen, oder wissenschaftlichen, oder moralischen, und jeder andern Art von Einheit unterscheidet, ist eben ihre Beziehung auf jene Harmonie der Geisteskräfte, die in uns der wahren Empfindung des Schönen zum Grunde liegt.

Aber der allgemeine Begriff, den sich der kalte Verstand vom Schönen macht, reicht auch bei weitem nicht an die höhere Idee von absoluter Schönheit. Diese in ihrer Art mystische, aber keineswegs

träumerische Idee entspringt aus der directen Beziehung aller relativen Begriffe, die wir uns von dieser oder jener Schönheit machen mögen, auf das Absolute, das nirgends erscheint, und doch von der Vernunft als unbedingt nothwendig gesetzt wird, damit überhaupt etwas Relatives gedacht werden könne. Alle wirklich erkennbare Schönheit ist relativ. Wenn sie auch in gewisser Hinsicht nichts zu wünschen übrig läßt, so kann sie doch, um eben in dieser Hinsicht vollendet zu seyn, nichts in sich aufnehmen, was auf eine ganz andre Art schön ist. So kann zum Beispiel nicht nur ein musikalisches Kunstwerk nicht zugleich mahlerisch-schön seyn; auch in den Grenzen einer oder der andern schönen Kunst kann eine bestimmte Art von Kunstwerken die andere nicht ersetzen; die dramatische Schönheit eines Gedichts wird immer wesentlich verschieden bleiben von der epischen; und keine Art von poetischer Schönheit kann ganz die Stelle der andern vertreten. Ja selbst da, wo ein

Kunstwerk in seiner Art vollendet erscheint, wird am Ende die unerbittliche Kritik, wenn auch keinen Fehler, doch diesen oder jenen Mangel entdecken, der hätte vermieden werden können, wenn menschliche Kunst etwas absolut Vollkommenes hervorbringen könnte. Der große Künstler, der dieses fühlt, wird gerade sich selbst am schwersten und am wenigsten Genüge thun. Immer wird ihm etwas Vollendeteres vorschweben, wenn er gleich nicht einmal sich selbst deutlich zu sagen weiß, worin dieses Vollendetere bestehen soll. Was er fühlt, wenn er sich selbst Genüge thun möchte, begeistert seine Phantasie: aber auch die Phantasie vermag nicht, dieses Unaussprechliche zu einem bestimmten Bilde zu gestalten. So verliert sich die absolute Schönheit in dem Unendlichen, das ist in dem Absoluten selbst, das wir in dieser Beziehung, wo es alle Gestaltung in Bildern und selbst die logische Form klarer Begriffe verschmäht, unendlich nennen. Nun gehört, wie wir oben sahen, irgend ein

freies Emporstreben zum Unendlichen zu den Bedingungen der Möglichkeit einer Empfindung des Schönen in der ganzen Bedeutung des Worts. Daher verliert sich alle bestimmte Schönheit in einer unbestimmten, sobald der ästhetisch bewegte Geist über die Schranken und Grenzen, die in jeder Anschauung und jeder klaren Erkenntniß das Wirkliche umgeben, hinausblickt.

Von der Idee der absoluten Schönheit müssen wir ausgehen, um das oft besprochene Verhältniß des Schönen zum Vollkommenen richtig zu fassen. Denn jede Vorstellung, die wir uns von irgend einer Vollkommenheit machen, bezieht sich, wenn auch in noch so weiter Entfernung, auf das Absolute. Vollkommen ist, was in jeder Hinsicht vollendet ist, ohne irgend einen Fehler oder Mangel. Aber nichts Endliches und Beschränktes kann in jeder Hinsicht ohne Mangel seyn; denn es mangelt ihm immer eben dasjenige, in Beziehung auf welches

es endlich und beschränkt ist. Die einzig wahre Vollkommenheit ist die absolute, die nur dem Wesen zukommen kann, das erhaben ist über alle Verhältnisse, wir mögen es nennen mit welchem Nahmen wir wollen. Relative Vollkommenheit ist nur Annäherung zur absoluten in irgend einer Hinsicht. Nennen wir aber, um den Begriff zu erweitern, vollkommen im relativen Sinne auch alles, was in seiner Art so zweckmäßig ist, als es in Beziehung auf einen beliebigen Zweck seyn soll, so zerstört der Begriff der Vollkommenheit sich selbst, sobald die Vernunft den beliebig gewählten Zweck verwirft, und dafür einen andern setzt, der jenen aufhebt. Daß nun Vollkommenheit überhaupt nicht einerlei mit Schönheit ist, fällt zu klar in's Auge, als daß es von einem besonnenen Aesthetiker hätte bezweifelt werden können. Um die ästhetische Vollkommenheit zu unterscheiden von der technischen, oder der wissenschaftlichen, oder der moralischen, glaubte die

Baumgartensche Schule, zu der die meisten der älteren Aesthetiker in Deutschland gehörten, die Schönheit überhaupt für sinnliche Vollkommenheit erklären zu müssen. Aber sinnlich, in der Bedeutung, die hier das Wort haben soll, das heißt, durch sich selbst empfindbar oder unmittelbar, auch ohne vorhergegangene Reflexion, für das Empfindungsvermögen vorhanden ist überhaupt keine Vollkommenheit. Jede Empfindung des Vollkommenen setzt einen bestimmten Begriff von irgend einer Vollkommenheit voraus. Eine gewisse Zusammenstimmung von Theilen zu einem Ganzen kann allerdings auch ohne vorhergegangenes Urtheil empfunden werden; aber eine solche Zusammenstimmung ist an sich weder Vollkommenheit, noch überall Schönheit; sie ist nur einer unter mehreren Bestandtheilen des Schönen, und selbst dieß nur unter Bedingungen, die noch näher zu bestimmen sind. Eine sonderbare Verwechselung des Vollkommenen mit dem Symmetrischen, und

eine nicht weniger sonderbare Herabsetzung der Schönheit überhaupt auf bloße Symmetrie, liegt den ästhetischen Vollkommenheitstheorien und den mit ihnen verwandten Ordnungstheorien zum Grunde. Daß es aber eine ästhetische Vollkommenheit giebt, die sich wesentlich von der moralischen, der wissenschaftlichen, der technischen, unterscheidet, ist nicht zu bezweifeln. Die ästhetische Kritik hat überall den Begriff der Vollkommenheit vor Augen. Denn jedes schöne Kunstwerk soll ganz das seyn, was es in seiner Art seyn kann, ohne Fehler und Mangel. Aesthetische Vollkommenheit ist die Schönheit selbst, so fern sie in bestimmten Verhältnissen nichts zu wünschen übrig läßt. Ehe aber die Kritik lehren kann, wie weit sich ein Kunstwerk der Vollkommenheit nähert, muß sie schon wissen, was zur Schönheit eines solchen Kunstwerks gehört.

Ohne die mystische Idee von absoluter Schönheit könnte nicht in der Kunst das

Ideal=

Ideal=Schöne dem Natürlichen gegenüber treten. Aber ehe dieser Gegensatz zwischen dem Natürlichen und dem Idealen im ästhetischen Sinne aufgeklärt werden kann, muß schon das Schöne im Allgemeinen durch Exposition seiner Elemente vor Mißverständnissen gesichert seyn. Diejenige ideale Schönheit nämlich, die sich in der Kunst von der natürlichen Schönheit unterscheidet, ist eben so verschieden von der mystischen Idee der absoluten Schönheit, die sich jeder bestimmten Darstellung entzieht. Das Ideal=Schöne in der Kunst erscheint wirklich, und immer in einer bestimmten Vereinigung mit dem Natürlichen. Aber es würde nicht erscheinen können, wenn nicht die mystische Idee von absoluter Schönheit in besonderer Beziehung auf eine gewisse Nachahmung der Natur die Seele des Künstlers erfüllte. Wie es nun möglich wird, daß durch eine besondere Beziehung der mystischen Idee der absoluten Schönheit auf eine gewisse Nachahmung der Natur das Unendliche im End=

lichen, das Ueberirdische im Irdischen, wirklich dargestellt erscheint, wird sich in der zweiten Abtheilung dieser allgemeinen Aesthetik zeigen. Im Anschauen der idealen Schönheit ist das ästhetische Emporstreben zum Unendlichen durch eine gewisse Form, gleichsam zauberisch, bestimmt. Daher heißt diese Schönheit in der Kunst mit Recht die höchste. Aber auch das Natürlich-Schöne, sowohl in der Natur selbst, als in der nachahmenden Kunst, ist mangelhaft, wenn es die Geisteskräfte zwar harmonisch beschäftigt, aber ganz und gar keine Ahndung des Unendlichen erregt. Es ist dann gewöhnlich nur ein abgesondertes Element des Schönen überhaupt, zum Beispiel ein schöner Umriß, oder eine schöne Proportion, oder eine ästhetische Harmonie von Farben, oder von Licht und Schatten, oder von Tönen.

Nahe verwandt mit dem Ideal-Schönen ist das Erhabene. Was aber das Erhabene überhaupt ist, in wie mancherlei Ver-

hältnissen es empfunden werden kann, und wie es sich in jedem dieser Verhältnisse von dem eigentlich Schönen unterscheidet, kann nur durch eine umständlichere Erörterung gezeigt werden, zu der in der ersten Exposition der Idee des Schönen kein Raum ist. Stände das Erhabene dem Schönen contradictorisch entgegen, so hätte sich nichts seltsameres ereignen können, als, daß die allgemeine Theorie des Schönen fast immer auch vom Erhabenen gesprochen hat, nicht um es aus ihrem Gebiete zu verweisen, sondern um ihm einen eignen Platz neben dem Schönen anzuweisen. Will man, wie der geistreiche Britte Burke, das Schöne überhaupt nur in dem Lieblichen anerkennen, und das Erhabene nur in dem Grauenvollen, so hebt freilich das eine das andere auf. Wäre aber das Gefühl des Erhabenen nicht ästhetisch, so würde es auch in der Kunst nicht von so großer und tiefer Bedeutung seyn, wie es immer gewesen ist. Daß das Erhabene, wie das Ideale, sich auf das Unendliche

bezieht, wird sich deutlich zeigen, wenn vom Erhabenen besonders die Rede seyn wird. Daß aber nicht alles Ideal-Schöne zugleich erhaben ist, läßt sich eben so wenig bezweifeln. Was hätte wohl ein idealer Amor Erhabenes? Vorläufig mag über das Verhältniß des Erhabenen zum Schönen überhaupt hier nur noch die Bemerkung mitgenommen werden, daß das Erhabene von dem eigentlich Schönen immer wird unterschieden werden müssen, wenn ihm die innere Harmonie fehlt, die, wie wir gesehen haben, das erste Element des Schönen ist. Aber das unbestimmte ästhetische Interesse, das dem bestimmten Gefühle des Schönen zum Grunde liegt, wird durch das Erhabene, wie durch das Schöne, erregt, nur auf eine andere Art. In dieser Hinsicht widerspricht es sich nicht, den allgemeinen Begriff des Schönen so zu erweitern, das er auch das Erhabene in sich aufnimmt. Beide Gefühle, sowohl des Erhabenen, als des eigentlich Schönen, gehören zur ästhe-

tischen Bestimmung des Menschen. Auch erfreuen wir uns unsers geistigen Daseyns im Gefühle das Erhabenen, wie im Gefühle des eigentlich Schönen, wenn gleich auf eine andere, doch auf eine ähnliche Art. "Auch dieß ist schön!" kann die Begeisterung ausrufen, wenn die Elemente toben, das Meer brauset, der Donner kracht, der Sturm heult, und der Zuschauer, der dieses Schauspiel betrachtet, sicher am Ufer sitzend von diesem wilden Kampfe der Naturkräfte durch die zerrissenen Wolken zu den Sternen am ruhigen Himmel hinaufblickt. Aber wenn diese Art von Begeisterung vorüber ist, fühlen wir, wo es ihr fehlte. Harmonie soll im All der Dinge seyn! sagen dann Gefühl und Vernunft. Nur wo auch die wildeste Dissonanz sich in eine höhere Consonanz auflöset, ist die Schönheit da, nach der das Ganze unsers geistigen Daseyns verlangt. Das Erhabene für sich allein ist also nicht schön im ganzen Sinne des Worts. Es ist auch kein Element des Schö-

nen überhaupt. Es kann nicht wohl etwas anderes seyn, als eine besondere Erscheinung des Großen, dessen ästhetische, nicht mathematische und nicht moralische, Schätzung mit dem Gefühle des Schönen verwandten Ursprungs ist.

Dem Erhabenen ist in gewisser Hinsicht das Komische entgegengesetzt. Aber auch dieser Gegensatz verlangt eine besondere Erläuterung.

* * *

Zum Beschlusse dieser allgemeinen Exposition der Idee des Schönen ist der passendste Ort, durch eine kleine Abschweifung in das Gebiet der Psychologie zu zeigen, welche Geistes= oder Seelenkräfte an der Empfindung des Schönen den meisten Antheil haben. Auf diesem Wege entdecken wir zugleich das Verhältniß des Schönen zum Interessanten und zum Häßlichen.

Daß es keinen besondern Schönheits-sinn giebt, bedarf nach der vorhergegangenen Analyse des ästhetischen Gefühls keines Beweises mehr. Aber wo das Schöne durch einen äußern Sinn wahrgenommen wird, empfindet es doch nur der innere Sinn als schön. Daher gehört zur Empfindung des Schönen auch Bewußtseyn; nicht jenes theoretische, in welchem wir Begriffe zu Urtheilen und Schlüssen verbinden; nicht jenes praktische, auf dem die Sittlichkeit ruht; sondern das allgemeine, mit sich selbst anfangende Bewußtseyn, das sich schon der Anschauung beigesellt, wenn wir menschlich, nicht thierisch, einen Eindruck empfangen. Jeder Eindruck also, der das Bewußtseyn betäubt und unterdrückt, macht uns für den Augenblick unfähig zur Empfindung des Schönen. Wie ein reiner Spiegel muß sich der innere Sinn zu dem äußeren bei jeder Empfindung äußerer Schönheit verhalten. Innere oder rein geistige Schönheit wird durch den inneren Sinn allein empfunden.

Die Erinnerungskraft wirkt bei der Empfindung des Schönen nur leise mit; aber müßig bleibt sie nicht. Jeder Eindruck und jede Vorstellung wirken auf das Gedächtniß, das alle Eindrücke und Vorstellungen in sich aufnimmt und aufbewahrt. Jeder Augenblick unsers geistigen Daseyns ruft frühere Vorstellungen zurück, die sich an die gegenwärtigen anschließen. Ein schöner Gegenstand erweckt, wenn er nämlich auf ein unbefangenes Gemüth wirkt, nicht nur solche Vorstellungen wieder, die der Natur dieses Gegenstandes ähnlich sind; er bringt auch alle diese Vorstellungen in eine ästhetische Harmonie. Anders könnte er ja nicht als schön empfunden werden. Im Gefühle dieser Harmonie verlieren sich, so lange der Eindruck dauert, die Dissonanzen des Lebens aus unserm Bewußtseyn. Besonders herrscht der Eindruck auf diese Art über die zurückkehrenden dunkeln Vorstellungen, die nur von einem schwachen Lichte des Bewußtseyns beleuchtet sind. Ge=

rade auf diesen dunkeln Hintergrund trägt die schöne Kunst ihre lebhaftesten Farben auf; und so erheitert sie das Leben auch dadurch, daß sie selbst den trüben Vorstellungen, die meistens zu den dunkeln gehören, einen ästhetischen Reiz mittheilt. Auch die traurigsten Bilder der Vergangenheit erhalten etwas Erheiterndes, wenn das Gefühl des Schönen sich zu ihnen gesellt. Da kann die Melancholie selbst so schön werden, daß das Herz nichts lieber hat, als, wie es in den Ossianischen Gesängen heißt, die Freude der Trauer.

Den Verstand beschäftigt das Schöne auf die merkwürdige Art, die Veranlassung zu der Meinung gegeben hat, das ästhetische Gefühl sey überhaupt nur ein Reflexionsgefühl. Daß es zum Theil dieses ist, leidet keinen Zweifel. Alle Operationen des Verstandes zielen darauf hin, in irgend einer Mannigfaltigkeit eine Einheit zu erkennen, und dieser Einheit wieder eine neue

Mannigfaltigkeit unterzuordnen. Von diesem intellectuellen Streben geht alles Räsonniren aus. Der innere Sinn empfindet dieses Streben; und weil es unsrer geistigen Natur gemäß ist, so erfreuet uns jeder Gegenstand, der ihm entspricht, schon durch den Eindruck, den er auf uns macht, auch ohne alles weitere, als eben dieses intellectuelle Interesse. Wo nun die Theile eines Ganzen schon durch sich selbst so zusammenstimmen, daß das Ganze den Eindruck macht, als ob aus dem Gegenstande ein anderer Verstand zu dem unsern spräche, da erhält unser Verstand gewissermaßen geschenkt, was er selbst mühsam hervorzubringen strebt. Das Ding erscheint ohne unser absichtliches Zuthun gerade so, wie wir es in dieser Hinsicht zu sehen wünschen; und je bestimmter es uns so erscheint, desto mehr freuen wir uns des Dinges auch ohne alles weitere Interesse. Aber daß diese Einheit im Mannigfaltigen nicht immer ästhetisch wirkt, und daß sie selbst da, wo sie ästhe-

tisch wirkt, nur eines unter mehreren Elementen des Schönen überhaupt ist, sahen wir schon oben. Ist indessen diese Einheit wahrhaft ästhetisch, so verliert die Empfindung nicht nur nichts durch die hinzutretenden klaren Begriffe, die uns den Eindruck verdeutlichen; sie wird sogar in mehreren Fällen bei der Betrachtung schöner Kunstwerke durch den klaren Begriff erst ganz entwickelt, wenn wir den Gedanken des Künstlers richtig aufgefaßt haben, und diesen Gedanken in jedem Theile des Ganzen um so bestimmter wieder erkennen, je mehr wir das Kunstwerk studiren. Anders, als auf diese Art, kann man die Schönheit mancher der vorzüglichsten Kunstwerke, zum Beispiel eines Gemähldes von Raphael, eben so wenig rein empfinden, als beurtheilen.

Aber die Hauptrolle unter den Seelenkräften, die bei der Empfindung des Schönen in Thätigkeit gesetzt werden, und zur Möglichkeit dieser Empfindung mitwirken,

spielt immer die Einbildungskraft oder, wie wir sie in dieser Beziehung lieber nennen wollen, die Phantasie. Die Rede ist hier noch nicht von den schaffenden Functionen der Phantasie in der Production eines schönen Kunstwerks. Auch die bloße Empfindung des Schönen oder der Geschmack, der sich nur leidend zu verhalten scheint, schließt eine Thätigkeit der Phantasie in sich. Einen durchaus passiven Geschmack kann es gar nicht geben. Denn die Einbildungskraft oder Imagination überhaupt ist die einzige Vermittlerin zwischen den Functionen aller übrigen Seelenkräfte. Sie allein kann alle Vorstellungen in jeder Hinsicht trennen, oder verbinden, alle Differenzen ausgleichen, alle Ebnen in Hügel verwandeln und alle Hügel ebnen. Wo sie nur animalisch wirkt, da vermag sie freilich so vieles nicht. Aber wo sie in Verbindung mit der Denkkraft wirkt, nicht nur als Dichtungs- und Erfindungsvermögen, sondern überhaupt als Phantasie oder Theil

nehmende Gedankenbildnerin, ohne deren Hülfe der Verstand aus der Masse in einander fließender Vorstellungen keinen klaren Begriff hervorlocken kann, da ist ihr Reich unendlich. Weit über die Grenzen der Aesthetik würden wir ausschweifen müssen, wenn wir diese psychologischen Wahrheiten ganz verständlich machen und gegen jeden Zweifel sichern wollten. Bleiben wir aber auch nur bei den Functionen stehen, die der Einbildungskraft allgemein zugestanden werden, so zeigt sich der Antheil, den diese Seelenkraft an der Möglichkeit der Empfindung des Schönen hat, unverkennbar. Wie könnte das unbestimmte ästhetische Urgefühl, das der Empfindung des Schönen zum Grunde liegt, bei der Entwickelung der ursprünglichen Richtungen des geistigen Interesse sich erhalten, wenn nicht die Phantasie durch Aufhebung jedes getrennten Interesse den menschlichen Geist wieder auf den ersten Standpunkt zurück führte, wo es nur Ein geistiges Interesse

giebt, das ästhetische nämlich? Besorgte die Phantasie nicht dieses Geschäft, das sie allein zu besorgen vermag, so würden wir unvermeidlich, sobald der Geist aus der rohesten Kindheit erwacht, immer mit getrenntem wissenschaftlichen, oder moralischen, oder religiösen Interesse die Gegenstände ergreifen müssen. Kann doch die Phantasie selbst da, wo sie das ästhetische Interesse wirklich behauptet, nicht hindern, daß uns das Schöne bald mehr von der intellectuellen, bald mehr von der moralischen, oder der religiösen Seite interessirt! Der Phantasie also verdanken wir vorzüglich, daß wir überhaupt einer Empfindung des Schönen fähig sind. Wir verdanken ihr aber auch besonders den Einklang der Gefühle in einer wirklichen Empfindung des Schönen. Die Phantasie zieht alles zusammen, was die Sinne, der Verstand, und das Herz zu einer ästhetischen Harmonie der Vorstellungen hergeben. Diese Harmonie der Vorstellungen ist aber gegründet in einer

Harmonie der geistigen Kräfte. Die Phantasie also ruft das Schöne für uns in's Daseyn, indem sie die Vorstellungen so verbindet, wie es der Harmonie aller geistigen Kräfte gemäß ist. Mit vollem Rechte hat man daher auch längst die Künste des Schönen Künste der Einbildungskraft genannt, da wir, schon um das Schöne zu empfinden, der Einbildungskraft bedürfen. Aber eben deßwegen war auch die Phantasie von jeher eine Feindin des guten Geschmacks, wenn sie, anstatt die ästhetischen Vorstellungen wahrhaft harmonisch zu verbinden, auf eine andere, zwar auch interessante, aber widersinnige Art zusammenzieht, was getrennt bleiben sollte. So entsteht der phantastische Geschmack, dem nichts seltsam genug ist. An die Stelle des Schönen tritt dann das Seltsame mit seinen Zubehören, dem Gezierten und Raffinirten, dem Unnatürlichen, dem Verworrenen, und Unerhörten.

Hier zeigt sich nun deutlich der Unterschied zwischen dem wahrhaft Schönen und dem Interessanten im ästhetischen Sinne. Alles Schöne ist auf eine bestimmte Art interessant, das heißt, es interessirt den ästhetisch gestimmten Geist nicht als Mittel zu irgend einem Zwecke, sondern unmittelbar durch und für sich selbst. Daher trägt jede schöne Kunst ihren Zweck in sich selbst. Aber unendlich vieles kann auch für den gebildeten Geist ästhetisch-interessant seyn, was darum doch nichts weniger als schön ist. Das widersinnigste Kunstwerk ist interessant, wenn ein Talent aus ihm spricht, das mit lebendigem Kunstverlangen etwas Schönes hervorzubringen strebte. Uninteressant im ästhetischen Sinne ist das Triviale, das gar nichts in sich trägt, wodurch es ästhetisch wirken könnte. Trivial in diesem Sinne ist gar vieles, was für den Gelehrten, den Sittenbeobachter, den Geschäftsmann, ein hohes Interesse haben kann. Was ästhetisch wirken soll, muß

das

das Gefühl beschäftigen und die Phantasie in Thätigkeit setzen. Das vermögen nicht immer die vernünftigsten und besten Gedanken. Das vermag aber gar mancher Gegenstand, den wir moralisch mißbilligen, und der darum doch ein unverwerflicher Gegenstand für die schöne Kunst seyn kann. Nur muß dann die Art, wie er von der Kunst behandelt wird, das moralische Gefühl versöhnen. Was in jeder Hinsicht das moralische Gefühl beleidigt, kann nicht schön seyn. Unsre geistige Natur stößt es zurück. Es ist häßlich.

Und so zeigt sich denn bei dieser Gelegenheit auch deutlich, was das Nicht-Schöne von dem Häßlichen überhaupt unterscheidet. Das Häßliche läßt uns nicht gleichgültig, wie das Triviale oder Uninteressante; es thut eine wirklich ästhetische Wirkung auf uns, aber eine solche, die der Empfindung des Schönen gerade entgegengesetzt ist. Schon im unbestimmten ästhetischen Gefühle

fällt das Häßliche mit dem Widrigen und Ekelhaften zusammen. Den guten Geschmack beleidigt es aber desto empfindlicher, weil es auf das bestimmteste gegen die Bedingungen einer wirklichen Empfindung des Schönen anstößt. Unmittelbar beleidigt das Häßliche entweder das physische Gefühl, oder das moralische. Aber um die Delicatesse der Sinne ist es eine eigene Sache. Diese Delicatesse ist so wandelbar und subjectiv, daß die Gewohnheit allein hinreicht, den physischen Ekel in Wohlgefallen zu verkehren. Von der andern Seite kann sinnliche Ueberverfeinerung, besonders wenn sie einseitig ist, ihre Zöglinge so verwöhnen, daß sie sich mit Ekel von Gegenständen wegwenden, bei denen eine gesunde Natur nur Mitleid fühlt. Welcher Sophokles dürfte in unsern Tagen dem Publicum zumuthen, ihm dafür zu danken, daß er den leidenden, tief gekränkten Philoktet auf dem Theater laut jammern ließe über den unendlichen Schmerz seiner eiternden, vom Gifte der

lernäischen Schlange brennenden Wunden? Das hochgebildete Publicum zu Athen nahm keinen ästhetischen Anstoß an dieser Darstellung, in welcher der physische Schmerz dem tragischen Pathos zur Unterlage dient. Aber mit Menschenblute spielen zu sehen, wie in den römischen Gladiatorkämpfen, der Lieblingsergötzung eines Publicums, unter dem sich doch auch hochgebildete Mitglieder befanden, war nicht nach griechischem Geschmacke. Zuweilen zeigt sich die Phantasie in solchen Dingen nachgiebiger, als die Sinne. Wenn Ugolino mit seinen Kindern in einer poetischen Erzählung den schauderhaften Hungerstod stirbt, lassen wir es uns gefallen. Auch in einem dramatischen Gedichte läßt es sich allenfalls ohne Widerwillen lesen. Aber diesen Ugolino mit seinen Kindern auf dem Theater verhungern zu sehen, wer mag es ertragen? Und geschundene Märtyrer in einem Gemählde sollten keine Beleidigung der Kunst seyn?

Was das moralische Gefühl unmittelbar zurückstößt, ist weit häßlicher noch, als, was die Sinne beleidigt. Aber wie wandelbar, wie bestechlich ist die menschliche Natur auch von dieser Seite! Der ästhetische Cynismus weiß nur gar zu gut, wie vieles er darauf wagen darf, den Geschmack für sich zu gewinnen, wenn er sich mit dem komischen Witze befreundet. Wer dem komischen Witze, so wie er nun einmal geartet ist, alle unsauberen Scherze verbietet, scheint ihm eine klösterliche Diät vorzuschreiben, bei der er verkümmern muß. Wie es kommt, daß so viele Blumen des Witzes von jeher auf Mistbeeten gezogen wurden, kann hier nicht untersucht werden. Das Obscöne an sich ist und bleibt häßlich. Es zerreißt den schönen Schleier, den das moralische Zartgefühl um die physische Wohllust gewebt hat. Aber der komische Witz giebt seinen Gegenständen ein ganz neues ästhetisches Interesse durch die Form, in die er sie kleidet. Wie es sich damit verhält,

muß in der besondern Exposition des Komischen genauer gezeigt werden.

III.

Von den Elementen des Schönen.

Elemente des Schönen sind, um es noch ein Mal zu sagen, die im Schönen selbst enthaltenen Bedingungen seiner Möglichkeit, oder, so weit der Ausdruck für passend gelten kann, die ursprünglichen Bestandtheile der Schönheit. Wo eines dieser Elemente fehlt, da ist die Schönheit mangelhaft. Weil aber in endlichen Dingen überhaupt nichts absolut Vollkommenes ist, so nehmen wir bereitwillig jedes Element des Schönen schon für eine Art von Schönheit an.

Genau diese Elemente zu verzeichnen, ist schon deßwegen unmöglich, weil ihre theoretische Anerkennung sich in Gefühlen ver-

kiert, die der Verstand nie ganz durchdringt. Unterscheiden lassen sich aber doch die besondern Elemente des Kunstschönen von den Elementen des Schönen überhaupt. Nur von diesen, den Elementen des Schönen überhaupt, soll hier zuerst die Rede seyn. Wie viel ihrer seyn mögen, mag immerhin die Frage bleiben. Aber innere Harmonie, Ausdruck, und Grazie dürfen, wo etwas im ganzen Sinne des Worts für schön gelten soll, nicht fehlen.

I.

Von der inneren Harmonie.

Was uns ästhetisch interessirt, muß in sich selbst harmonisch seyn, wenn es ein harmonisches Gefühl der Geisteskräfte und der aus ihnen entspringenden Vorstellungen in uns erregen soll. Was dieses Gefühl nicht erregt, ist nicht schön. Was uns durch innere Harmonie ästhetisch interessirt, wird, wenn gleich unrichtig, doch gewöhnlich, schon für sich allein und sogar vor-

zugsweise schön genannt. Da nun, wie wir gesehen haben, nichts schön ist, was nicht unmittelbar, indem es empfunden wird, durch einen ästhetischen Reiz die Phantasie beschäftigt, so ist auch ein himmelweiter Unterschied zwischen der Einheit im Mannigfaltigen, die nur der Verstand erkennt, und der Harmonie, die uns ästhetisch, nicht wissenschaftlich, nicht moralisch, auch nicht technisch in Beziehung auf einen zweckmäßigen Mechanismus, interessirt. Wir nennen sie innere, nicht äußere, Harmonie, um auszudrücken, daß sie als ein Inbegriff von Verhältnissen empfunden wird, die, nicht in Beziehung auf etwas außer ihnen, mit dem sie harmoniren, sondern in sich selbst harmonisch sind nach irgend einem in ihnen selbst liegenden Princip der Einheit. Ob aber diese Verhältnisse zur innern Natur eines Gegenstandes gehören, oder nur zum Aeußeren seiner Erscheinung, ist gleichgültig. Aus der schönen Erscheinung kann die höchste

Schönheit der Seele sprechen. Ja, das geistigste Schöne kann von der Poesie dargestellt werden, als schaueten wir in die innersten Tiefen der Seele. Aber sehr oft ist die Harmonie, die wir ästhetisch empfinden, beschränkt auf einen schönen Inbegriff von Verhältnissen in der äußeren Erscheinung der Dinge.

Die Summe der Verhältnisse, die das bestimmte Vorhandenseyn eines Dinges in sich schließt, ist die Form dieses Dinges, in der philosophischen Bedeutung des Worts. Schön ist eine Form, wenn sie durch innere Harmonie den aufmerkenden Geist ästhetisch anzieht. Reine Schönheit der Form können wir diejenige Schönheit nennen, die auf die Form allein beschränkt ist, und die von den ästhetischen Formalisten für die einzig wahre Schönheit angesehen wird. Kommt aber zu der schönen Form nicht etwas hinzu, das uns noch auf eine andere Art ästhetisch interessirt, indem es

Gedanken und Gefühle erweckt, die von dem Interesse für die bloße Form verschieden sind, so ist die schöne Form kalt. Da zeigt sich unverkennbar, daß sie zwar ein Element des Schönen, aber lange nicht die Schönheit selbst ist.

Nicht immer läßt sich die Schönheit der Formen auf ein bestimmbares Verhältniß der Theile zu einem Ganzen zurückführen. Wo die innere Harmonie oder Schönheit der Form in bestimmbaren Verhältnissen von Theilen zu einem Ganzen gegründet ist, da heißt sie Symmetrie oder, weil in der Baukunst diese Art von Schönheit fast die einzige ist, architektonische Schönheit. Aber auch da, wo kein Ganzes, als solches, ästhetisch vorhanden ist, zum Beispiel bei abgesonderten schönen Umrissen, oder bei vereinzelten musikalischen Consonanzen, ist eine innere Harmonie vorhanden, die wir unmittelbar empfinden, so wie wir den schönen Umriß sehen, die schöne

Annäherung der Töne zu einem Accorde hören.

Aber wie mangelhaft alle Theorie ist, die von den Gesetzen der ästhetischen Harmonie befriedigende Rechenschaft geben will, und wie vieles in dieser Hinsicht die Kritik dem Gefühle überlassen muß, das sie weiter nicht erklären kann, zeigt die Analyse der verschiedenen Arten von schönen Formen. Alle äußere Schönheit der Formen, die wir durch die Sinne wahrnehmen, richtet sie nach dem Organismus dieser Sinne. Mögen sich nun immerhin die Verhältnisse, die wir auf diese Art als schön empfinden, sogar mathematisch bestimmen lassen, so wird doch durch diese mathematische Bestimmung nicht im mindesten aufgeklärt, warum gerade diese und keine anderen Verhältnisse es sind, die in ihrer Einwirkung auf das Gefühl unsre Geisteskräfte so beschäftigen, daß wir sie schön finden müssen. Aber wenn gewisse Verhältnisse wirklich schön sind, so

wird immer das entscheidende Urtheil über ihren ästhetischen Werth dem Geschmacke derer überlassen bleiben müssen, deren ganze Bildung mit ausgezeichnetem Glücke eine ästhetische Richtung genommen hat. Daraus erklärt sich, warum in den zeichnenden und plastischen Künsten und in der Baukunst die Umrisse und Proportionen, die der griechische Geschmack auf der höchsten Stufe seiner Cultur auswählte, auch für die neuere Kunst musterhaft in ihrer Art sind, und für schön in vorzüglichem Sinne gelten werden, so lange überhaupt guter Geschmack besteht. Das Gefühl, nicht die Berechnung, entscheidet für diese Verhältnisse. Kein Volk der Welt ist jemals im Ganzen so ästhetisch gebildet gewesen, als die Griechen. Wenn denn auch die griechische Kunst bei weitem nicht alle Schönheit der Formen erschöpft hat, so hat doch gewiß nicht aus Nachahmungssucht der Geschmack der neueren Nationen in den zeichnenden und plastischen Künsten und auch in der Baukunst

den griechischer Mustern gehuldigt. Je gebildeter der Geschmack der neueren Zeiten im Ganzen wurde, desto mehr neigte er sich in dieser Hinsicht von selbst zu dem griechischen, auch wo er mit Recht noch andere Formen neben den griechischen für schön gelten ließ.

Die schönen Formen, die sämmtlich auf innerer Harmonie beruhen, lassen sich auf zwei Classen zurückführen. Sie sind entweder rein geistig, oder physisch und geistig zugleich.

1. Physisch und geistig empfinden wir die optische Harmonie. Was das Auge verschmäht, kann auch dem inneren Sinne nicht durch Vermittelung des Gesichtssinnes gefallen. Welchen bestimmteren Einfluß aber die Gesetze des physischen Sehens auf den ästhetischen Reiz optischer Formen haben, verbirgt sich im Innern des Organismus. Von unendlicher Mannigfaltigkeit ist dieser

Reiz. Daher mag es gekommen seyn, daß die Sprache des gemeinen Lebens, wenn von Schönheit ohne nähere Bezeichnung die Rede ist, fast immer zuerst an Gegenstände erinnert, die für das Auge schön sind.

Das Auge freuet sich des Reizes der Farben. Was in diesem Reize nur physisch ist, geht die Aesthetik um so weniger an, da es sich meistens nach individuellen Beschaffenheiten der Organe, oder nach den sehr wandelbaren Beziehungen der Farben auf einen individuellen Gemüthszustand richtet. So wechseln die Lieblingsfarben, selbst da, wo die Vorliebe zu gewissen Farben nicht ein Werk der Gewohnheit, oder gar der Ziererei ist, zuweilen mit dem Alter, oder mit Lieblingserinnerungen, die sich mannigfaltig verändern. Die Farbenharmonie aber, das eigentliche Colorit, steht, wie die musikalische Harmonie, unter den Gesetzen der Einheit, nach denen die Eindrücke aus einander hervorgehen und

sich gegenseitig auf einander beziehen. Wie in der musikalischen Harmonie die Töne in einander verklingen, so zerfließen im Colorite die Farben. Ein vollendetes Colorit, zum Beispiel ein tizianisches, scheint beinahe alle Farben harmonisch in einen einzigen Grundton aufzulösen. Der rohe, oder verdorbene Geschmack liebt dafür in den Farbenverbindungen das grell Abstechende, Bunte, und Blendende. In den ästhetischen Effect des Colorits und überhaupt der Verhältnisse der Farben zu einander mischt sich aber auch der allgemein bekannte und keinesweges nur individuelle, wenn gleich unsichere Einfluß der Farben, besonders in Verbindung mit den Lichtern und Schatten, auf diejenigen Gefühle, die zur moralischen Natur des Menschen gehören. Die weiße und die schwarze Farbe haben unter gewissen Bedingungen beide etwas Feierliches und Ernstes, besonders aber die schwarze. Ein weißer Bogen Papier wirkt selbst auf die Wilden als ein Zeichen fried-

licher Annäherung. Das reine Luftblau des unbewölkten Himmels entwölkt auch das Gemüth. Ein rother Himmel, wie ganz anders würde er auf unsre Stimmung wirken! Auf diese Art kann die Harmonie der Farben durch den ästhetischen Eindruck in eine höhere Harmonie übergehen, die nur dem inneren Sinne, nicht dem Auge, empfindbar ist.

Eben so verhält es sich mit dem schönen Helldunkel oder der Harmonie der Lichter und Schatten. Welche Magie dadurch hervorgebracht werden kann, auch wo die beleuchteten Gegenstände an sich ohne ästhetischen Werth sind, zeigen einige bewundernswürdige Gemählde niederländischer Meister. Aber wie diese optisch bezaubernde Harmonie auch in eine höhere übergehen kann, die bis zum Gefühle des Göttlichen begeistert, hat besonders der Pinsel Correggio's bewiesen.

Den geringsten Antheil scheint das physische Sehen an den Reizen der schönen Umrisse zu haben. Denn es läßt sich nicht wohl eine Ursache denken, warum das Auge nach den organischen Gesetzen seines Baues von gewissen einfachen Umrissen angenehmer, als von andern, afficirt werden sollte, vorausgesetzt, daß es jeden dieser Umrisse mit gleicher Klarheit und Leichtigkeit überschauet. Die Klarheit und Leichtigkeit der optischen Wahrnehmung ist es aber nicht, was uns bestimmt, gewisse Umrisse schön, andere gleichgültig, andere häßlich zu finden. In den Verhältnissen jedes Theils einer Linie zu jedem andern ihrer Theile liegt diese merkwürdige Vereinigung der geometrischen Reflexion mit einem ästhetischen Interesse. Geometrische Verhältnisse empfindet nur der innere Sinn, auch wo das Auge sein Geschäftsträger ist. Sollen diese Verhältnisse als schön empfunden werden, so müssen sie in sich selbst harmonisch zusammen stimmen, und diese innere Harmonie muß als

Element

Element des Schönen unsre Geisteskräfte harmonisch beschäftigen. Nun bildet aber nach rein geometrischer Ansicht in jeder regelmäßigen Figur jeder Theil mit den übrigen Theilen ein Ganzes, das in diesen Beziehungen den Verstand befriedigt, und in der geometrischen Anschauung einen angenehmen Eindruck macht. Auch Fragmente einer regelmäßigen Figur gefallen uns auf diese Art geometrisch, die Figur mag zu den geradlinigten, oder zu den krummlinigten gehören. Wäre also jede geometrisch regelmäßige Figur eine schöne, so wäre der Schlüssel zur Schönheit der Umrisse bald gefunden. Und allerdings sind gewisse schöne Umrisse in geometrisch regelmäßigen Figuren gegründet. Aber bei weitem die meisten geometrisch regelmäßigen Figuren haben weder ästhetischen Werth, noch Unwerth. Sie gefallen uns auf eine ganz andere Art, als, nach Gesetzen des Schönen. Der zarteste Reiz der schönen Umrisse fängt erst da an, wo durch sanfte Biegungen alle bestimmtere

Beziehung der Linien auf geometrische Regelmäßigkeit aufgehoben erscheint. Mögen wir auch, mit Hogarth, alle diese Biegungen auf eine Wellenlinie und eine Schlangenlinie zurückführen zu können glauben, so giebt es doch auch Wellenlinien und Schlangenlinien, die nichts weniger als schön sind. Was ist es denn also eigentlich, was gewisse Umrisse schön macht? Unstreitig eine versteckte Beziehung auf geometrische Regelmäßigkeit von einer gewissen Art. Denn die ästhetische Einheit muß in der geometrischen Reflexion auf irgend eine Art mit der geometrischen Einheit zusammen fallen, weil die Gesetze der Wahrnehmung einander nicht selbst aufheben können, die Wahrnehmung sey geometrisch, oder ästhetisch. Aber von welcher Art die geometrische Regelmäßigkeit seyn muß, um ästhetisch zu interessiren, und in welchen Verhältnissen die Biegungen einer Linie vom Regelmäßigen in das Unregelmäßige übergehen müssen, wenn der höchste Reiz schöner

Umrisse entstehen soll, wird schwerlich jemals mit mathematischer Bestimmtheit ausgedrückt, und eben so wenig ästhetisch demonstrirt werden können. So viel ist gewiß, daß die Phantasie das geometrische Interesse in ein ästhetisches verwandeln muß, wenn ein Umriß als schön empfunden werden soll. Die Phantasie strebt in der ästhetischen Empfindung immer, wenn auch noch so unmerklich, nach dem Unendlichen, aber auch zugleich nach Einheit und Vollendung. Geradlinigte Figuren können also an sich nicht schön seyn, weil die gerade Linie, die in's Unendliche fortzustreben scheint, bei der Entstehung der Winkel abbricht, als ob ihr Gewalt geschähe. Mit den sphärischen Winkeln verhält es sich in dieser Hinsicht eben so. Alles Eckige ist nicht nur an sich ohne Schönheit; es stört sogar zuweilen auf das empfindlichste das Gefühl des Schönen, besonders bei eckigen Bewegungen, die ein Leben ausdrücken sollen. Da zeigt sich auffallend, wie das Ge-

fühl des Schönen mit dem organischen Lebensprocesse zusammenwirkt; denn das organische Leben arbeitet immer in das Runde bildend. Durch symmetrische Verbindung mehrerer Figuren zu einem Ganzen, besonders in der Baukunst, entsteht eine andere Art von Schönheit, in der die geraden Linien eine treffliche Wirkung thun, nicht durch sich selbst, sondern durch den Reiz der Proportionen. Aber auch da, wo die geradlinigten Figuren als proportionirte Theile eines symmetrischen Ganzen die Wirkung des Schönen nicht verfehlen sollen, müssen, der Regel nach, so wohl sie selbst, als das symmetrische Ganze, zu der Art von Figuren gehören, deren Ecken von einer krummlinigten Figur umschlossen werden können; und unter diesen krummlinigten Figuren dienen wieder nur der vollkommene Zirkel und die Ellipse zur Grundlage der architektonischen Symmetrie. Das Oval, in andern Beziehungen schöner, als die Ellipse, kann nur eine verschobene ge-

radlinigte Figur umschließen; alles Verschobene aber ist unsymmetrisch. Es bleiben also nur zwei geradlinigte Figuren übrig, von denen die architektonische Symmetrie ausgeht: das vollkommene Quadrat, als Repräsentant des Zirkels, und das regelmäßige Oblongum, als Repräsentant der Ellipse. Das Oblongum aber behauptet wieder einen entschiedenen Vorrang vor dem Quadrate, weil es eine Mannigfaltigkeit der Proportionen in sich schließt, die dem Quadrate fehlt; und doch darf es nicht zu schmal werden, das heißt, sich nicht zu weit von dem Quadrat entfernen, weil es sonst wieder in eine bloße Linie überzugehen scheint, und dadurch den ästhetischen Effect zerstört. So sicher entscheidet der Geschmack nach geometrisch-ästhetischen Gesetzen, von denen er sich gewöhnlich keine Rechenschaft zu geben weiß. Nun setze man aber einmal anstatt des Quadrats die einfachste der regelmäßigen geradlinigten Figuren, den Triangel, und denke sich ein dreiecki-

ges Gebäude mit dreieckigen Thüren und Fenstern. Warum hat sich die Baukunst, auch in ihrer Rohheit, oder Verwilderung, noch nicht bis zu dieser ungeheuern Geschmacklosigkeit verirrt? Weil nur die Phantasie eines Verrückten dem Dreiecke einen schönen Effect abzutrotzen versuchen könnte. Denn wenn sich gleich um jeden Triangel ein Zirkel beschreiben läßt, so ist doch der Triangel, als die einfachste der geradlinigten Figuren, am weitesten von der Zirkelform entfernt, genau in denselben Verhältnissen, wie das regelmäßige, vom Zirkel umschlossene Vieleck, je mehr Ecken es erhält, um so ähnlicher dem Zirkel wird. Aber welche Ellipse, und welches Oblongum der Canon der Schönheit unter den Ellipsen und Oblongen ist, wer vermag es zu demonstriren? Bis auf einen gewissen Grad muß die Länge einer Figur die Breite weit übertreffen, wenn das Schlanke entstehen soll, das für ein gebildetes Auge einen unendlichen Reiz hat, wir mögen eine schlanke Säule betrachten,

oder den blühenden Wuchs eines schlanken Jünglings und Mädchens. Geht aber das Verhältniß der Länge zur Breite über einen gewissen Punkt hinaus, so wird die lange Figur zu einer Stange, die man eine verdickte gerade Linie nennen möchte. Mehrere ganz dünne Stangen dieser Art an einem klumpigen, krummlinig widrigen Körper befestigt, sind der Typus der ekelhaften Gestalt einer Spinne. Aber welche Verhältnisse bilden nun wieder genau das Klumpige, das der gute Geschmack zurückstößt? Gewiß ist, daß auch die krummen Linien erst da den höchsten ästhetischen Reiz erhalten, wo etwas Schlankes in ihnen liegt. Da hat die Phantasie die unendliche Aufgabe vor sich, nicht die Quadratur des Zirkels zu finden, wohl aber den ewigen Widerstreit des Geraden und des Krummen gleichsam aufzulösen in einem schönen Gefühle. Da fängt die Schönheit der unendlichen Menge von sanften Biegungen an, die das gebildete Auge entzücken, die aber noch kein

Mathematiker auf eine regelmäßige Figur reducirt hat, ob sie gleich alle in Schlangen- und Wellenlinien gegründet zu seyn scheinen. Unübertrefflich ist in dieser Linienschönheit die griechische Kunst.

Wie die Schönheit der Umrisse verwandt ist mit der Symmetrie oder der Schönheit der Proportionen, die der innere Sinn durch das Auge empfindet, haben wir eben gesehen. Die eigentliche Wirkung der Symmetrie setzt aber immer ein Ganzes voraus, dessen Theile wieder, jeder für sich, als ein kleineres Ganzes erscheinen. Wollen wir nun errathen, warum gewisse Proportionen in dieser Verbindung als schön empfunden werden, so müssen wir doch wieder auf gebogene Umrisse zurückkommen, welche die Phantasie um das Ganze und um jeden Theil dieses Ganzen zieht. Denn Regelmäßigkeit der Proportionen ist zwar nothwendig zu dieser Art von Schönheit, aber bei weitem nicht hinreichend zu ihr.

Eine Spinne, ein Frosch, können nach ihrem natürlichen Typus eben so regelmäßig gestaltet seyn, als ein schlankes Reh, oder ein schöner Mensch. Ein Gebäude kann nach den geschmacklosesten Proportionen vollkommen regelmäßig in das Auge fallen. Zur Regelmäßigkeit der Proportionen wird nichts weiter erfordert, als, daß die Theile, die in gleichem Verhältnisse zum Ganzen stehen, einander gleichen, und daß überhaupt Gleiches mit Gleichem, sowohl der Größe, als der Entfernung nach, ein Ganzes bilde. Daraus folgt das bekannte Gesetz der Symmetrie: Wo keine Gleichheit der Theile Statt findet, weil gewisse Theile in einem bestimmten Ganzen nur Ein Mal vorkommen, da muß jeder dieser Theile einen Platz einnehmen, dem im Verhältnisse zum Ganzen kein gleicher Platz entspricht, also in der senkrechten Mittellinie des Ganzen. Nach diesem Gesetze bildet die Natur die regelmäßigen organischen Körper. Nicht um die Natur nachzuahmen, sondern um des guten

Geschmacks willen auch in der Verbindung willkührlicher Formen, befolgt die Architektur dieselbe Regel. Bei der Ausschmückung des Inneren eines Gebäudes, zum Beispiel durch elegante Mobilien, zeigt sich in dieser Hinsicht schon das Bedürfniß einer gewissen Unregelmäßigkeit in der Regelmäßigkeit selbst. Keinesweges schön, wohl aber lächerlich nimmt sich eine Anordnung aus, nach welcher jede Wand gleichsam sich selbst in der gegenüber stehenden bespiegelt, so daß zum Beispiel einem Bilde ein ähnliches genau von derselben Größe gegenüber hängt, oder zwei völlig gleiche Tische, oder andere Mobilien, einander gegenüber stehen. Der Reiz der Regelmäßigkeit der Proportionen ist überhaupt und an sich nur logisch und mathematisch, aber nicht ästhetisch. Ein regelmäßiges Gebäude steht wie ein anschauliches System vor uns da. Aber der Geschmack verlangt mehr, als ein logisches Wohlgefallen. Mathematisch genau lassen sich gewisse Proportionen bestimmen, beson-

ders in der Baukunst, denen der gute Geschmack getreu bleiben muß, nachdem er sie entdeckt hat; aber keine Mathematik konnte die Entdeckung dieser schönen Proportionen herbeiführen. Was die schönen Proportionen von den trivialen, oder gar häßlichen, ästhetisch, nicht logisch, nicht mathematisch, unterscheidet, sagt die Kritik aus, wenn sie den ein Mal ergriffenen Maßstab festhält, den das Gefühl erfinden mußte. Bewundernswürdig ist die Feinheit und Genauigkeit, mit der das Gefühl diese Verhältnisse ordnet. Darum haben die Architekten umsonst ihre Phantasie erschöpft, um die Proportionen der längst erfundenen architektonischen Säulenordnungen zu vervollkommnen. Das Ziel ist erreicht. Wer weiter strebt, fällt in das Geschmacklose zurück. Aber erklären läßt sich dasjenige, was die schöne Symmetrie von bloßer Regelmäßigkeit der Proportionen unterscheidet, nicht weiter, als durch Zurückweisung auf die Quadrate und Oblongen, und die ihnen

zum Grunde liegenden Zirkel und Ellipsen, von denen die Schönheit der Umrisse abhängt. Daher trennt sich die Symmetrie in geradlinigten Verhältnissen nie von rechtwinkligen Figuren. Nichts widerstreitet ihr so auffallend, als das Schiefe. Aber wie die Phantasie nun weiter verfährt, wenn sie nach denselben Gesetzen, die die Schönheit der Umrisse bestimmen, mehrere Figuren symmetrisch verbindet, verbirgt sich, wie es scheint, in einem der Theorie unzugänglichen Zusammenfallen von dunkeln Vorstellungen.

2. Die plastische Harmonie steht mit der optischen unter gleichen Gesetzen, so weit der Tastungssinn ähnlicher Wahrnehmungen, wie der Gesichtssinn, fähig ist. Eigentlich sollte die tastende Hand, nicht das Auge, die Eindrücke empfangen, die wir plastisch empfinden. Aber die Einrichtung der menschlichen Natur bringt mit sich, daß der Tastungssinn um so ungebildeter bleibt, je voll=

kommener ihn in seinen ästhetischen Functionen der Gesichtssinn repräsentirt. Durch einen nothwendigen Mechanismus des Sehens verwandeln sich die Flächen vor unsern Augen in palpable Körper, obgleich das Auge im Grunde nur Flächen wahrnimmt. Auf diese Art wird uns der Tastungssinn zur Entwickelung des Gefühls des Schönen beinahe entbehrlich. Die schönen plastischen Abrundungen, der reizende Contour, erscheinen uns optisch, als ob wir sie angriffen. Nur über das Weiche der plastischen Biegungen kann die leise über den Contour hingleitende Hand zuweilen bessere Auskunft geben, als das Auge. Die plastischen Proportionen oder palpabel-symmetrischen Verhältnisse kann die Hand gar nicht fassen. Einer besondern Theorie aller dieser plastischen Verhältnisse bedarf es in der Aesthetik nicht, da sie genau mit den optischen übereinstimmen.

3. Die akustische oder musikalische Harmonie wird bekanntlich verzugsweise Harmonie genannt. Und mit Recht. Denn in keiner Art von ästhetischen Verhältnissen läßt sich die interessante Mannigfaltigkeit so genau auf eine bestimmte Einheit zurückführen, als in der musikalischen Schönheit. Aber die Theorie dieser Verhältnisse der Consonanzen zu einem Grundtone, und der harmonischen Fortschreitung consonirender Töne in einer Reihe von Tacten, ist kein Theil der allgemeinen Aesthetik. Wer darüber unterrichtet seyn will, muß den Generalbaß, einen Theil der musikalischen Technik, studiren. Durch den Generalbaß lernen wir mit mathematischer Genauigkeit die Gesetze kennen, nach denen eine Reihe von Tönen ein musikalisches Ganzes bildet, indem ein Accord sich aus dem andern entwickelt. Aber was der musikalischen Einheit den ästhetischen Charakter giebt, der auch in diesen Verhältnissen, wie in den optischen, sehr verschieden ist von einer bloß

mathematischen Regelmäßigkeit, wird sich aus den Principien des Generalbasses schwerlich jemals ganz erklären lassen. Warum consoniren in der Octave zwei unmittelbar zusammen grenzende Töne, wenn einer nach dem andern gehört wird? Warum dissoniren sie, wenn sie zusammenfallen in einer musikalischen Secunde? Warum macht die Terze einen andern ästhetischen Eindruck, als die Sexte? Diese und andere Fragen befriedigend zu beantworten, möchte wohl nur dann möglich seyn, wenn wir tiefer, als die Theorie bis jetzt es vermocht hat, in den Organismus des Gehörs eindringen und dort die Gesetze entdecken könnten, nach denen der innere Sinn, der Sinn des Gemüths, die Erschütterungen der Gehörsnerven empfängt. Nach diesen verborgenen Verhältnissen der Gehörsnerven zu den Gesetzen des innern Sinnes richten sich auch alle Wirkungen der Melodie, ohne welche der Reiz der reichsten Harmonie sich nicht sehr von einem bloß mathematischen

Interesse, verbunden mit einer physischen Annehmlichkeit, unterscheidet. Durch die Melodie spricht die Musik zum Herzen, weckt dichterische Gedanken, reißt uns wie in einem Strome des Mitgefühls fort, erfüllt uns mit Heiterkeit, Zärtlichkeit, Liebe, Wehmuth, Kraft, und Andacht. Aber alle diese Wirkungen, ohne welche ein musikalisches Kunstwerk einem wohl proportionirten, aber ausdrucklosen Gebäude gleicht, setzen die Gesetze der Harmonie voraus, wenn sie wahrhaft musikalisch seyn wollen. Mehr darüber zu sagen, wird sich in der ästhetischen Uebersicht der schönen Künste Gelegenheit finden.

4. Rein geistige, das heißt, durch keine uns bekannten Functionen des Organismus physisch bedingte Harmonie gehört zur Schönheit menschlicher Gedanken und Gesinnungen. Diese Schönheit empfindet der innere Sinn allein.

Die

Die Grundlage der Schönheit eines Gedankens ist immer Wahrheit; denn es ist unmöglich, daß dem denkenden Geiste im Gefühle der Harmonie seiner Kräfte etwas gefalle, das den Gesetzen widerstreitet, nach denen wir Wahres von Falschem trennen. Schon in der bloßen Wahrnehmung durch die Sinne ist die menschliche Geistesthätigkeit durch innere Nöthigung auf etwas gerichtet, das uns als wahr vorschwebt. Noch bestimmter empfinden wir das unvertilgbare Bedürfniß des Wahren bei allem Denken, also auch bei dem Dichten, sofern es eine Modification des Denkens ist. Der Leidenschaft kann Trug und Lüge schmeicheln. Selbst Ungereimtheiten läßt sich die Leidenschaft gefallen. Aber das reine Gefühl des Schönen stößt alle Ungereimtheit und alle Unwahrheit zurück, wenn das Unwahre nicht wenigstens den Schein des Wahren annimmt. Jeder schöne Gedanke ist also, mehr oder weniger, wahr. Aber nicht jeder wahre Gedanke ist schön. Ein schöner Gedanke

läuft nicht am Faden eines Systems ab. Er trägt nicht das Gepräge der theoretischen Mühe. Er ist ein glücklicher, wie vom Himmel bescherter Gedanke, der uns unmittelbar durch sich selbst ästhetisch interessirt, die Phantasie beschäftigt, und eine unbestimmbare Menge dunkler Vorstellungen erregt, die sich harmonisch auf einander beziehen. Von solchen Gedanken geht alle Poesie und alle wahrhaft schöne Kunst aus. Aber die Gesetze dieser geistigen Harmonie der dunkeln Vorstellungen, die ein schöner Gedanke erregt, verlieren sich in dem unbestimmten Bewußtseyn einer idealen Harmonie unsers ganzen geistigen Daseyns. Daher hat ein schöner Gedanke bald mehr den Charakter des Geistreichen, wie man es nennt; bald interessirt er uns vorzüglich von der moralischen und religiösen Seite. Immer ist er mehr, als ein bloß witziger Einfall, der uns nur durch das Treffende in überraschenden Combinationen anzieht.

Die innere Harmonie einer vollkommen *sittlichen* Gesinnung ist erhaben über alle bloß ästhetische Reflexion. Im Bewußtseyn des freien Emporstrebens nach dieser Harmonie giebt es schwere Pflichten zu erfüllen, die gar kein ästhetisches Interesse aufkommen lassen, man müßte denn, um die ganze Moral zu einer Art von Aesthetik zu machen, alle Gefühle der moralischen Billigung und Mißbilligung, sofern sie dem Urtheile vorangehen, ästhetisch nennen. Das wahrhaft Schöne der sittlichen Gesinnung tritt erst da hervor, wo der Rigorismus der Pflichten verschwindet, und an der Stelle des Kampfes der Sittlichkeit mit unsittlichen Begierden eine entschiedene *Neigung* erscheint, die *von selbst* mit den moralischen Ideen von Pflicht und Tugend übereinstimmt. Diese Schönheit der Seele ist der **Unschuld** in einem höheren Grade eigen, als dem Verdienste. Ihr entspricht in der Phantasie das Bild eines *Engels*, nicht eines Helden der Tugend, die aus

dem Streite mit dem Laster hervorgeht. Aber wer vermag überall die sittliche Harmonie nach Pflichtbegriffen von der Schönheit der Gesinnung, in der das moralische Interesse mit dem ästhetischen zusammenfällt, genau zu unterscheiden?

* * *

Nach diesen Erklärungen der inneren Harmonie als eines Elements des Schönen, läßt sich erst ganz verstehen, wie sich das Regelmäßige überhaupt zu dem Schönen verhält, und was besonders die Art von ästhetischer Regelmäßigkeit ist, die man Eleganz nennt.

Alle ästhetische Harmonie steht unter Gesetzen; und wo der Verstand ein Gesetz in klaren Begriffen auffaßt, da heißt es eine Regel. Regelmäßig überhaupt ist, was entweder wirklich nach einer Regel gebildet ist, oder doch einen solchen Eindruck auf

uns macht, als ob es nach einer Regel gebildet wäre. Abstrahirt sich der Verstand eine falsche Regel, und macht er diese zum Maßstabe des Schönen, so wird durch die Anwendung solcher Regeln der ästhetische Geschmack entweder verfälscht, oder widersinnig beschränkt. Das Schöne selbst scheint dann nur das Regelmäßige in diesem verkehrten Sinne, nämlich das den angenommenen Regeln Gemäße, zu seyn. Beispiele einer solchen Verwechselung des Schönen mit dem Regelmäßigen liefert besonders die französische Dramaturgie im Ueberflusse. Regelmäßig in bestimmterem Sinne nennt man aber gewöhnlich das genau Proportionirte, besonders in gleichförmigen Verhältnissen der Theile zu einem Ganzen; denn solche Verhältnisse sind, wo sie erscheinen, entweder wirklich das Werk eines ordnenden Verstandes, der das Vermögen der Regeln ist, oder sie wirken wenigstens so auf uns, als ob ein ordnender Verstand sie hervorgebracht hätte. Eine solche Regel-

mäßigkeit ist als Grundlage einer gewissen innern Harmonie mehreren Arten der Natur- und Kunstschönheit wesentlich eigen. Wo irgend etwas der architektonischen Symmetrie Aehnliches bei der Empfindung des Schönen in Betracht kommt, da ist Schönheit ohne Regelmäßigkeit in diesem Sinne unmöglich. Auf diese Art vereinigt sich das Schöne mit dem Regelmäßigen, wie in der Baukunst, so in den plastischen und zum Theil auch in den zeichnenden Künsten; so in der Musik, nach den Regeln der musikalischen Harmonie; so in der Sprache der Poesie, wo ein regelmäßiger Vers an die Stelle des freien Rhythmus tritt. Jede Regelmäßigkeit dieser Art giebt dem Schönen ein Verstandesgepräge, das da, wohin es gehört, das ästhetische Interesse nicht nur nicht schwächt, sondern noch erhöhet. Bekannt ist die entschiedene Neigung der Griechen zu dieser Art von Schönheit, die, ihrer Natur nach, alles Dunkele, Verworrene, und Unbe-

stimmte ausschließt. Die plastische und architektonische Symmetrie, in der die griechische Kunst unübertrefflich ist, ging, so weit es die natürliche Verschiedenheit der Künste erlaubt, auch in die Poesie der Griechen über. Man hat deßwegen den griechischen Geschmack im Ganzen plastisch zu nennen versucht. Architektonisch hätte man ihn auch nennen können.

Aber es giebt auch eine freie, unregelmäßig scheinende Schönheit, die sich zu der gebundenen d. h. symmetrisch bestimmten zum Theil ungefähr so verhält, wie der freie Rhythmus der Sprache zu dem Vers oder der gebundenen Rede. Diese freie Schönheit nennt man auch wohl romantisch, weil durch die Neigung zu ihr der romantische Geschmack auffallend von dem griechischen sich unterscheidet. Wie vieles noch sonst, außer dieser Abweichung von den griechischen Geschmacksmustern, zum eigentlich Romantischen gehört, wird sich in

der Folge zeigen. Wie man aber auch die freie oder ungebundene Schönheit benenne; der wesentliche Unterschied zwischen ihr und der gebundenen oder symmetrisch bestimmten Schönheit besteht darin, daß die schönen Verhältnisse sich in dem Unbestimmten verlieren, das sich unter keine Regel bringen läßt. Dadurch entsteht ein Schein von Unordnung, der aber nur dem einseitig gebildeten Geschmacke mißfällt, und ganz etwas anders ist, als ästhetische Unvollkommenheit, oder Rohheit. Wir haben nicht einmal nöthig, die Kunst zu befragen, um diese freie Schönheit näher kennen zu lernen. Wir dürfen nur eine natürlich schöne Landschaft mit einer schönen menschlichen Gestalt vergleichen. Wie könnte eine Landschaft, in der Natur, oder in einem Gemählde, schön seyn, wenn Regelmäßigkeit der Proportionen zur Schönheit eines jeden Ganzen gehörte, das sich in bestimmte Theile zerlegen läßt? Wunderschön kann schon ein einzelner Baum, oder

eine Baumgruppe, vor unsern Augen da stehen. Aber kein einziger Baum in der Natur ist vollkommen symmetrisch gebildet, und die es am meisten sind, z. B. die Tannen, sind eben nicht die schönsten. Ein symmetrischer Typus liegt der schönen Baumgestalt zum Grunde; aber die Natur hat ihn so entwickelt, daß sich das Regelmäßige durchgängig im Unregelmäßigen verliert. Und gerade so verhält es sich mit allen gegenseitigen Beziehungen der Theile einer schönen Landschaft im Großen und Kleinen. Eine Einheit, die wir empfinden, aber nicht deutlich wahrnehmen, verbindet alle diese Theile zu einem schönen Ganzen, aber durchaus ohne strenge Gleichförmigkeit der correspondirenden Theile. Dadurch entsteht eine Art von natürlicher Magie, auf welche die regelmäßige Schönheit Verzicht thun muß. Und so, wie in einer schönen Landschaft, herrscht auch in der romantischen Poesie eine interessante Mannigfaltigkeit über die Einheit, oder, die Ein-

heit wird durch die Mannigfaltigkeit verdunkelt. Wo aber die Einheit ganz verschwindet, ist es auch um die Schönheit gethan. Darum artet der romantische Geschmack so leicht aus; der antike bei weitem nicht so leicht, weil er unter bestimmten Verhältnissen nach einer Regel steht. Soll freie Schönheit entstehen, so muß das Ganze immer sich auflösen zu wollen scheinen, und doch immer ein Ganzes bleiben. In der romantischen Kunst aber löset es sich nicht selten wirklich auf, und wird eben dadurch entweder ungeheuer, oder es hört wenigstens auf, schön zu seyn. Ueberhaupt trägt die freie Schönheit, im Gegensatze mit der gebundenen, mehr das Gepräge der Phantasie; denn die Phantasie ist das Vermögen der freien Bildung. Aber eben deßwegen wird auch der romantische Geschmack so leicht phantastisch. Gleichwohl muß auch die gebundene Schönheit, mag sie unter noch so bestimmten Regeln stehen, etwas Unbestimmtes in sich

tragen, ohne welches überall keine Schönheit Statt findet, weil alle Schönheit zunächst die freie Phantasie, nicht den ordnenden Verstand, beschäftigt. Sobald die Regel nur im mindesten mit einiger Härte hervortritt, als ob der Verstand die Phantasie niederschlagen wollte, wird das Regelmäßige sogleich zum Steifen und Pedantischen, mit dem sich der unverbildete Geschmack nie vertragen lernt. Alle echte Poesie verlangt deßwegen etwas von demjenigen, was man in der Theorie der Dichtungsarten lyrische Unordnung nennt.

Wo sich die ästhetische Regelmäßigkeit durch eine besonders gefällige Zartheit und Feinheit empfiehlt, da heißt sie Eleganz. Der griechische Geschmack liebte das Elegante. Der französische Geschmack verwechselt nicht selten das Elegante mit dem Schönen überhaupt. Die romantische Poesie nahm die Eleganz, deren sie fähig ist, erst unter den Händen der Italiener an. Aber es giebt

auch eine kahle Eleganz, die sich auf gefällige Correctheit bestimmter Formen beschränkt, und um so leichter ermüdet, je mehr wir in der schönen Form den interessanten Ausdruck vermissen, den wir das zweite Element des Schönen nennen dürfen. Gesuchte und pretiöse Eleganz gefällt einer eignen Art von ästhetischen Pedanten.

2.

Vom Ausdruck im Schönen.

Auch die reinste Schönheit, die auf innere Harmonie oder ästhetische Einheit im Mannigfaltigen beschränkt ist, hat etwas Trockenes und Kaltes. Was unsre Geisteskräfte, ihrer ganzen Natur nach, harmonisch beschäftigen, und ein freies Emporstreben zum Unendlichen in uns erwecken, also für schön im ganzen Sinne des Worts gelten soll, muß uns Gedanken und Gefühle mittheilen, oder mitzutheilen scheinen, die uns durch sich selbst, auch abgesehen von

der schönen Form, interessiren. Auf solchen Gedanken und Gefühlen beruhet der Ausdruck im Schönen.

Eine völlig ausdruckslose Schönheit ist kaum denkbar. Denn in den wahrhaft schönen Formen liegt schon etwas, das uns zu Gefühlen und Gedanken stimmt, die weit über das Bewußtseyn der Einheit im Mannigfaltigen hinausreichen. Einige der schönen Formen, die der Gesichtssinn wahrnimmt, haben schon an sich etwas Liebliches und Freundliches; andere sind üppig; andere haben etwas Ernstes und Edles; einige stimmen uns zur Munterkeit, andere zum stillen Nachsinnen. Diese in der Verschiedenheit der Formen selbst liegende Mannigfaltigkeit des ästhetischen Ausdrucks ist auch in den architektonischen Proportionen, die man so oft ausdruckslos gescholten hat, nicht zu verkennen. Auffallend ist das Ausdrucksvolle der musikalischen Formen. Auch abgesehen von der Melodie, die der musi=

kalischen Harmonie den hinzukommenden Ausdruck giebt, stimmt uns schon die Verschiedenheit des Tempo und der Tacte in der Musik zu sehr verschiedenen Empfindungen. Wie ganz anders wirkt der hüpfende Sechsachtel Tact, als der schwebende Zweiviertel Tact! Der Dreiviertel Tact hat etwas Gesetztes, das an das Feierliche grenzt. Der ganze Tact hat Ernst und Würde. Durch die Kraft der Melodie wird der natürliche Ausdruck der Tacte zuweilen unterdrückt; aber eine vollkommene Melodie hat, auch ohne Wissen ihres Erfinders, den Charakter des Tacts in sich aufgenommen. Eben so wirkt in der Musik die Punktirung, durch die ein Ton um die Hälfte verlängert, und der auf ihn folgende um die Hälfte verkürzt wird, ganz anders als die gleichförmige Folge auf- oder absteigender Töne. Selbst die Pause, die musikalische Leere, hat in Verbindung mit den Tacten ihre eigene Bedeutung. Die besondere Kraft des musikalischen Dur der Har-

monie im Verhältnisse zum Moll wird selbst von dem ungebildeten Hörer empfunden. Eben so verschieden wirken in der Sprache der Poesie die Versarten. Ein Gedicht, in welchem der Vers nicht den Charakter der Empfindung hat, die der Dichter ausdrücken will, schadet seinem eigenen Interesse. Mögen einige Versarten noch so biegsam seyn, und noch so mannigfaltige Empfindungen ungezwungen in sich aufnehmen; es giebt immer eine Grenze, wo sie andern Versarten Platz machen müssen, besonders im Verhältnisse zu den Dichtungsarten. Ueberhaupt ist das Schöne in dieser Hinsicht um so musterhafter, je unzertrennlicher in ästhetischen Verhältnissen der Ausdruck von der Form erscheint; und diese Unzertrennlichkeit ist in dem Charakter der Formen selbst gegründet.

Aber das allgemeine Gesetz des Schönen verlangt, daß zu dem Ausdrucke, der schon in den Formen selbst liegt, noch ein ande-

rer hinzukomme. Dieser ist dann der geistige Stoff des Schönen. Form ohne Stoff hat aber immer etwas Leeres. Darum bedauern wir den Künstler, der an einem geringfügigen, oder gar trivialen Stoff die schönen Formen seiner Kunst verschwendet. Ueber ihn stellen wir zuweilen mit Recht den andern Künstler, dem die Form zum Theil mißlungen ist, der uns aber in unvollkommenen Formen etwas sagt, das das Gemüth ergreift und ästhetisch fesselt. Dieses, was das Gemüth ergreift und fesselt, giebt dem Schönen gleichsam erst eine Seele. Die ausdruckslose Form ist todt. Das Gefühl des Schönen, im ganzen Sinne des Worts, ist aber, wie wir gesehen haben, gegründet auf das Urgefühl unsers geistigen, folglich lebendigen Daseyns; und dem Lebendigen kann nichts Todtes genügen. Daher beseelt eine ästhetisch gestimmte Phantasie unwillkürlich alles, womit sie sich beschäftigt. Darum spricht der Dichter, ohne an die poetische Figur zu denken, die der Theoretiker

retiker Apostrophe nennt, mit Quellen und Blumen, mit Sonne, Mond, und Sternen, wie mit seines Gleichen. Und wo die schöne Kunst den Gipfel der Vollkommenheit erreicht, da erscheint das schöne Kunstwerk bis in seine kleinsten Theile wie beseelt oder durchdrungen von einem Leben. Ganz recht nennt der Italiener den Styl Raphaels in der Mahlerei vorzugsweise einen ausdrucksvollen Styl (stile espressivo); nicht als ob Raphael über der Kraft und Wahrheit des Ausdrucks die reine Schönheit der Formen vernachlässigt hätte; sondern weil jeder Pinselstrich von Raphael ein seelenvolles Wort ist, durch das er zu dem empfänglichen und dieser Sprache kundigen Gemüthe redet. Darin aber haben auch die ästhetischen Formalisten Recht, daß sie dem Ausdrucke nur in so fern Schönheit zugestehen, als auch ihm die innere Harmonie zum Grunde liegt, die wir als Schönheit der Formen empfinden. Kein Ausdruck eines interessanten Gedankens und Gefühls

ist als bloßer Ausdruck schön, sei er auch noch so wahr und lebhaft. Dichter ohne Geschmack können sich wohl einbilden, das Ziel der Poesie erreicht zu haben, wenn sie in Versen nur ihr Herz nachdrücklich ausschütten, und vollends, wenn sie durch ihre Werke gewisse Leser, oder Zuhörer, unwiderstehlich rühren und erschüttern. Ihnen mag es unbegreiflich scheinen, wie ein Werk der Redekunst, das eine solche Wirkung thut, doch ein sehr mittelmäßiges, oder gar ein schlechtes Gedicht seyn kann. Besonders hat sich der falsche Sentimentalismus in dieser Selbsttäuschung hervorgethan. Die Aesthetik weckt den sentimentalen Schwärmer, wenn er sich anders zu ihr herablassen will, aus seinem glücklichen Traume. Sie lehrt ihn, daß ein lebhafter Ausdruck des Gefühls noch lange nicht Schönheit ist. Kräftig und wahr kann sich das Gefühl auch ohne Poesie und überhaupt ohne Schönheit aussprechen. Nur darin haben die ästhetischen Formalisten Unrecht, daß sie den Ausdruck im

Schönen zur Nebensache machen, oder gar, mit Kant, behaupten, daß alles, was Reiz und Rührung heißt, das so genannte reine Geschmacksurtheil nichts angehe. Der kalte Geschmack, der nur an schönen Formen haftet, mag rein seyn in seiner Art; er bleibt doch nur ein halber Geschmack; er kennt nicht die vollendete Schönheit, in welcher Stoff und Form einander so durchdringen, daß die schönen Verhältnisse nur in Verbindung mit dem Geist- und Gefühlvollen, das uns schon durch sich selbst anzieht, die bestimmte Wirkung thun, die der Triumph des Schönen ist.

Der schöne Ausdruck unterscheidet sich durchaus von dem gemeinen. Er ist nicht nur natürlich und wahr; denn das kann auch der gemeine seyn; er findet im Gefühle des Schönen auch gewisse Grenzen der Natürlichkeit und Wahrheit. Das Schöne spricht als ein Lebendiges zu dem empfänglichen Gemüthe; es drückt auch Leidenschaf-

ten aus, mit allem ihrem Ungestüm, bis zur Verwilderung des Gemüths. Es kann auf das innigste rühren, und furchtbar erschüttern. Aber nie schlägt es durch die Gewalt des Ausdrucks die ästhetische Besonnenheit nieder; nie zerreißt es die Verhältnisse, auf denen die Schönheit der Form beruhet. Das Betäubende ist nie schön, so wenig in der Poesie, als in einer Janitscharenmusik. Die convulsivische Heftigkeit ist widrig. Was Lessing über die schöne Milderung des natürlichen Ausdrucks in der plastischen Gruppe des Laokoon gesagt hat, ist durch keine Einwendungen späterer Kritiker widerlegt. Ekelhaft ist die Natürlichkeit, mit der vor einiger Zeit mehrere deutsche Dichter, unter ihnen der sonst so treffliche Bürger, um der Kraft des Ausdrucks willen, in schreienden Zügen die Poesie entstellten.

Die unendlich mannigfaltigen Arten des schönen Ausdrucks in der Kunst,

besonders in der Poesie, lassen sich auf die beiden Classen zurückführen, deren Verhältniß zu einander zuerst durch Schiller genauer bemerkt worden ist. Der schöne Ausdruck ist entweder naiv, oder sentimental. Im naiven, gleichsam kindlichen Ausdrucke tritt die Natürlichkeit mit der Sittlichkeit durchaus ästhetisch als ein ungetheiltes Ganzes hervor. Der Künstlergeist, der sich naiv ausspricht, weiß so wenig, wie das Kind, von einem Unterschiede des Natürlichen und Sittlichen. Ohne gegen das sittliche Gefühl zu fehlen, läßt er, wie Vater Homer, die Natur in sich walten, und stellt das Sittliche selbst nur als eine schöne Erscheinung des Natürlichen dar. Das Ueberirdische schmilzt in seiner Vorstellungsart mit dem Irdischen zusammen. Er kennt nichts Geistliches, das sich von dem Weltlichen wesentlich unterschiede. Auch seine Ideale haben ein irdisches Gepräge. Das Rührende und Erschütternde geht in der naiven Ausdrucksart durchaus

nicht von rein moralischen Betrachtungen aus. Ein moralisches, oder speculatives, oder religiöses Versinken des Gemüths in sich selbst ist dem naiven Ausdrucke völlig fremd. Ganz anders entsteht und wirkt der sentimentale Ausdruck. Er setzt voraus, daß sich der wesentliche Unterschied des Natürlichen und Sittlichen, des Irdischen und Ueberirdischen, in der menschlichen Seele schon entwickelt und in bestimmten Zügen ausgebildet hat. Der sentimentale Künstler läßt nicht mehr die Natur in sich walten. Er stellt sie unter die Herrschaft einer höheren Reflexion in Bildern der Bestimmung des Menschen. Daher dringen auch seine Rührungen und Erschütterungen viel tiefer in das Innere des Herzens. Alles Sittliche und Religiöse im Schönen erscheint reiner und erhabener, wo der sentimentale Ausdruck, als da, wo der naive der herrschende ist. Aber wo der sentimentale Ausdruck den naiven ganz unterdrückt, da verschwindet die Schönheit. Dann tritt

das rein moralische, oder rein religiöse Interesse an die Stelle des ästhetischen. Daher artet der sentimentale Ausdruck so leicht aus. Nur ein zartes und sicheres Gefühl hält den Künstler, dem der sentimentale Ausdruck gelingt, aufrecht auf dem Standpunkte, wo die moralische und religiöse Rührung von keinem Rigorismus eines Systems etwas weiß, aber als ein interessanter Theil des rein Menschlichen unsrer Natur in das geistige Urgefühl zurücktritt, von welchem die Empfindung des Schönen ausgeht. Auch hier zeigt sich wieder der Gegensatz zwischen dem griechischen und dem romantischen Geschmacke. Die griechische Poesie und Kunst hat im Ganzen auffallend den Charakter der Naivetät, wie der Geist der mythischen Religion der Griechen es mit sich brachte. In der romantischen Poesie und Kunst ist, dem Geiste des Christenthums gemäß, die Sentimentalität vorherrschend. Aber auch schon in der griechischen Poesie trat die Sentimentalität in starken

Zügen hervor, als die Tragödie sich entwickelte. Da gab es kritische Gewissensfälle zu betrachten, zum Beispiel in der dramatisch bearbeiteten Geschichte des Orest, die selbst von einer systematischen Moral nicht casuistischer aufgefaßt werden könnten. Und in mehreren der vorzüglichsten Werke der romantischen Poesie findet sich neben dem Sentimentalen eine eben so reizende Naivetät, als in dem homerischen Epos.

3.

Von der Grazie.

Das zarteste unter den Elementen des Schönen ist die Grazie. Aber wer erklären will, was Grazie ist, muß auf alles, was einer eigentlichen Definition ähnlich sehen könnte, Verzicht thun.

Nimmt man den Begriff des Schönen, wie gewöhnlich, in beschränkterem Sinne, so ist Schönheit ohne Grazie auf dieselbe Art denkbar, wie Grazie ohne Schönheit.

Aber Schönheit ohne Grazie ist nicht die höchste, nicht die vollkommene Schönheit. Deßwegen müssen wir die Grazie zu den Elementen des Schönen zählen, wenn wir verstanden haben, was sie ist, so weit es sich in kalten Begriffen auffassen und mittheilen läßt. Was das Wort, mit dem wir dieses Element des Schönen bezeichnen, sonst noch für Bedeutungen im gemeinen Leben, oder auch bei Schriftstellern hat, und wie weit ihm die deutschen Wörter Reiz und Anmuth entsprechen, überläßt die Aesthetik den Sprachforschern zu entscheiden. Auch die griechische Charis mag Manches in sich schließen, das nicht unmittelbar die Aesthetik angeht. Die Grazie, die, nach der homerischen Dichtung, dem Vulkan in seiner Werkstätte Gesellschaft leistete, war wohl keine von den dreien, die die Venus bedienten, und ohne welche, nach Pindar, die olympischen Götter kein fröhliches Gastmahl begingen. Aber die gesellige Grazie, die der griechische, in seiner Art einzige

Mythus personificirt hat, steht mit derjenigen, die der griechischen Kunst angehört, in der engsten Verbindung. Das Liebenswürdige und das Liebliche der geselligen Grazie liegt wenigstens zum Theil, wenn gleich weit unvollkommener, auch in allem Uebrigen, was Grazie mit Recht genannt wird. Als Schiller, in seiner geistvollen Abhandlung über Anmuth und Würde, die ästhetische Liebenswürdigkeit aufklärte, die er Anmuth nennt, sagte er über die Grazie überhaupt das Treffendste, was bis jetzt darüber gesagt ist. Alle Grazie flößt dem für das Schöne offenen Gemüthe, wo nicht eigentliche Liebe, doch eine ihr ähnliche Zuneigung ein. Daher trug die griechische Göttin der Liebe vorzugsweise den Gürtel der Grazien. Aber bei weitem nicht alles Liebenswürdige und Liebliche ist Grazie im ästhetischen Sinne.

Das Erste, was zur Grazie wesentlich gehört, ist Ausdruck; denn Grazie über-

haupt ist eine gewisse Modification des ästhetischen Ausdrucks. Es giebt keine Grazie der bloßen Form, sey die Form in ihrer Art auch noch so schön. Da man nun gewöhnlich den Begriff des Schönen auf die Form einschränkt, deren ästhetischer Werth, wie wir gesehen haben, auf innerer Harmonie beruht, so ist nicht zu bezweifeln, daß gar vieles auch ohne Grazie schön in diesem beschränkteren Sinne seyn kann. Aber auch die ästhetische Wahrheit und Kraft des Ausdrucks kann in der natürlichsten Uebereinstimmung mit der schönen Form doch ohne Grazie seyn, selbst da, wo sich der Ausdruck auf das Feinste und Vollendetste mit der Schönheit der Form vereinigt. Das Zarte der Eleganz kann ihr eine gewisse Aehnlichkeit mit der Grazie geben. Aber wer wird, um nur ein Beispiel anzuführen, in dem elegantesten Gebäude Grazie finden? Die Schönheit der Form verträgt sich, besonders in großen Formen, auch wohl mit einer gewissen Härte und Strenge, die,

wenn gleich an sich verwerflich, doch das schöne Ebenmaß nicht immer zerstört. Auch dieses zeigen mehrere Werke der schönen Baukunst und mehrere in ihrer Art bewundernswürdige Gemählde, zum Beispiel von dem großen Michael Angelo. Aber die Grazie flieht vor aller Härte und Strenge. Ihr Ausdruck hat immer etwas Mildes. Selbst die pikante, die spottende, die zürnende Grazie heilt die Wunden, die sie schlägt. Wen ihr Stachel trifft, kann ihr doch nicht zürnen. Im Ganzen neigt sich die Grazie, auch wo sie in Heftigkeit übergeht, immer zu dem Sanften und Schonenden. Daher giebt sie auch dem Gefälligen in den Sitten den zartesten Reiz des geselligen Lebens. Der ernste Plato, der gewiß über strenge Pflichten nicht wegschlüpfte, gab ganz recht dem herben Xenokrates den Rath, den Grazien zu opfern.

Es giebt einen gewissen stehenden Ausdruck, wie man ihn nennen darf, auch im

Schönen. Eine schöne Gestalt kann auf mancherlei Art immer gleich ausdrucksvoll seyn, sie erscheine bewegt, oder in Ruhe. Aber die Grazie ist immer Erscheinung des bewegten Lebens. Obgleich ohne innere Bewegung überhaupt kein Leben ist, so findet Grazie doch nur da Statt, wo die Bewegung über die Grenzen der bloß nothwendigen Bedingungen des Lebens hinaustritt, um irgend ein Wollen auszudrücken, das auf ein Ziel gerichtet ist, und sich mittheilt. Dieses Wollen muß aber ganz aus dem Gefühle hervorgehen, und eben deßwegen nicht absichtlich im strengeren Sinne seyn, nicht nach klaren Begriffen und Grundsätzen sich richten. Studirte Nachahmung der wahren Grazie bringt in der Kunst, und im Leben, das Süßliche hervor, das man auch wohl graziös nennt.

Aber es giebt eine Menge bloß animalischer Erscheinungen des bewegten Le-

bens; und diesen, selbst wenn sie in den schönsten Formen hervortreten, wirkt die Grazie gerade entgegen. Nicht alle Grazie ist durchaus sittlich; aber wo auch der Schein des Sittlichen verschwindet, ist keine Art von Grazie möglich. Denn eben dieß ist ein charakteristischer Zug der wahren Grazie, daß sie durch eine ästhetische Verschmelzung des Sinnlichen mit dem Sittlichen unabsichtlich das eigentlich Menschliche unsrer Natur in den zartesten Verhältnissen anschaulich macht. In diesem Sinne verehrten auch die Griechen ihre mythischen Huldgöttinnen als Hütherinnen der geselligen Lebensfreuden ohne bestimmte Moral. Vor roher und frecher Sinnlichkeit soll den Menschen widern, der den Grazien opfert. Und hieraus wird nun auch klar, warum vollendete Schönheit die Grazie nothwendig in sich schließt. Denn alles Gefühl des Schönen ist, wie wir gesehen haben, auf das Urgefühl unsers geistigen Daseyns gegründet; und aus diesem

Urgefühle, wo das Sinnliche noch nicht von dem Sittlichen scharf geschieden, aber doch schon dem Sittlichen untergeordnet ist, sproßt die Grazie lebendig hervor, und drückt, als unzweideutigste Repräsentantin der gediegenen Menschlichkeit, dem Schönen ihr unnachahmliches Siegel auf.

So vereinigt sich die Grazie mit allen den Arten des schönen Ausdrucks, die ihrer Natur nicht widerstreiten. Sie kann naiv seyn, aber auch sentimental. Bald erscheint sie heiter, sogar muthwillig scherzend, oder freundlich neckend; bald aber auch sehr ernst, feierlich, und melancholisch. Wer sie näher kennen lernen will, betrachte die Ueberreste der plastischen Kunst der Griechen aus dem Zeitalter der so genannten mediceischen Venus; oder so manche reizende Darstellung auf alten Gemmen; oder er befreunde sich mit den feineren Zügen der griechischen und römischen Poesie. Dann vergleiche er diese antike Grazie mit der

romantischen. Der größte der neueren Mahler, Raphael, hätte ohne Hülfe der Grazien nicht den Gipfel des Schönen erreicht. Wie verschieden, und doch wie wahr, ist die Grazie in den Gemählden von Correggio und Albano! Ueberraschende Erscheinungen der Grazie findet man in der älteren romantischen Poesie, besonders der spanischen. Der schwärmerischen Grazie Petrarch's hat man mit Recht seit vier Jahrhunderten gehuldigt. Wer kann, wenn er nicht durch falsche Theorien abgestumpft, oder für das Schöne überhaupt unempfänglich ist, die bewundernswürdige Grazie so vieler Darstellungen, besonders weiblicher Charaktere, von Shakespear verkennen? Und wir Deutschen hätten ohne die Grazien nicht nur keinen Wieland; auch keinen Göthe und Schiller. Nur verlange man nicht, daß in den Werken großer Künstler die Grazie überall hervorsteche und herrsche. Wo Alles Grazie seyn soll, wird der Geschmack weichlich und weibisch. Ueberhaupt hat die

Grazie etwas Weibliches, das also dem Weibe besonders wohl ansteht, der männlichen Natur aber nur nicht fehlen, nicht in ihr hervorstechen soll.

Zu den Nebenzügen, an denen man die Grazie erkennt, gehört eine gewisse leise Bedeutsamkeit, die sich nie ganz ausspricht, und doch durch das, was sie zurückhält, sich dem, der sie verstehen kann, verständlicher macht, als der gemeine Ausdruck durch seine derbe Wahrheit.

4.

Vom Unendlichen im Schönen.

Wo innere Harmonie, ästhetischer Ausdruck, und Grazie beisammen sind, da scheint das Schöne vollendet zu seyn. Und wer wollte so ungenügsam seyn, bei jedem wirklichen Genusse des Schönen noch etwas Höheres zu verlangen? Nehmen wir doch, da absolute Schönheit überhaupt nur in einer

mystischen Idee vorhanden ist, in der wirklichen Welt auch jedes vereinzelte Element des Schönen mit billigem Wohlgefallen an, und nennen es schön in seiner Art! Aber die Theorie, die vom Allgemeinen ausgeht, darf sich keines ihrer Rechte begeben; sie darf keine Schönheit für vollendet erkennen, wenn ihr der ästhetische Charakter des Unendlichen fehlt. Was diese Worte sagen wollen, bedarf nun noch einiger Erläuterung.

Der allgemeine Begriff des Schönen gründet sich, wie oben gezeigt wurde, auf die Gesetze, nach denen etwas, das uns ästhetisch interessirt, nicht nur alle unsre geistigen Kräfte, auch ohne unser Wissen, harmonisch beschäftigt, sondern auch ein freies Emporstreben zu dem Unendlichen in uns erregt. Was alle unsre geistigen Kräfte harmonisch beschäftigen soll, muß nicht nur in sich selbst harmonisch seyn; es muß uns auch in einer schönen Form etwas Inter=

essantes sagen, oder wenigstens zu sagen scheinen; es muß das Sittliche mit dem Sinnlichen in einer Grazie verschmelzen. Je sicherer das Schöne diese Wirkung thut, desto leichter genügt es uns, auch wenn es nicht einmal in einer Ahndung sich auf das Unendliche zu beziehen scheint. Aber der Mensch müßte nicht Mensch seyn, wenn nicht jede innig empfundene Harmonie im Schönen der Natur, oder der Kunst, ihn wenigstens dunkel an die höhere Harmonie erinnern sollte, die das höchste Gesetz des Weltalls ist; und von dieser Harmonie haben wir doch nur im Emporstreben unsers geistigen Daseyns zum Unendlichen, das kein Sinn erreicht, eine Ahndung. Der Ausdruck, ohne den die Schönheit der Formen todt ist, läßt in der gehörigen Verbindung mit den schönen Formen nichts zu wünschen übrig, wenn unsre ästhetische Ansprüche auf diesen Punkt herabgestimmt bleiben. Aber je lebendiger uns aus dem Schönen etwas von dem anspricht, was

den Menschen über das Thier erhebt, desto geistiger und reiner empfinden wir das Schöne; und indem wir es so empfinden, drängt sich wieder in unsrer Brust die Ahndung des Unendlichen hervor, das die Bestimmung des Menschen umschließt. Und so erhält auch die Grazie das höchste ästhetische Interesse erst durch eine zarte Andeutung des Ueberirdischen, das sich wieder in einer dunkeln Vorstellung vom Unendlichen verliert. Ueberhaupt liegt im Schönen eine gewisse Magie, die Jeder kennt, wer fähig ist, auf diese Art bezaubert zu werden. Eine nicht flüchtige Beschäftigung des Geistes mit dem Schönen versetzt uns gleichsam in eine andere Welt, in die wir von der wirklichen Welt nur so viel mitnehmen, als wir gebrauchen, um menschlich zu empfinden. Diese Magie des Schönen, und mit ihr das Schöne selbst, wird aber erst vollendet durch eine stärkere und bestimmtere Andeutung des Unendlichen in denjenigen Empfindungen und Erscheinun-

gen, die uns wirklich daran erinnern, daß wir geboren sind, an etwas Ueberirdisches zu glauben.

Wir nennen diejenige Schönheit, die ein Gefühl von etwas Ueberirdischem, und durch dieses Gefühl, wenn auch noch so dunkel, die Idee des Unendlichen in uns erweckt, die ideale. Ohne Idealität, in diesem Sinne des Worts, giebt es keine vollendete Schönheit. Soll also nur vollendete Schönheit für die eigentliche und wahre gelten, so kann auch nicht weiter die Frage seyn, ob Idealität zu den Elementen des Schönen gehöre. Aber bei weitem nicht alle Idealität ist ästhetisch, und noch weniger schön. Die moralische und die religiöse Idealität im Denken und Leben wird bestimmt durch Ideen, die das ästhetische Interesse eben so leicht niederschlagen, als wecken, oder beleben. Mit den Gesetzen des Schönen stimmen die Schöpfungen einer idealisirenden Phantasie nicht immer

überein. Auch die ästhetisch thätige Phantasie idealisirt weit öfter seltsam und geschmacklos, als schön. Beispiele solcher Abschweifungen von der Bahn des Schönen zeigt uns besonders die Kunst und Litteratur des Orients. Auch in der romantischen Kunst und Litteratur des europäischen Mittelalters ist die Idealität nicht selten geschmacklos. In den mythischen Dichtungen der Vorwelt, denen doch fast durchgängig Idealität zum Grunde liegt, hat sich die Phantasie, besonders im Allegorisiren, oft sehr weit vom Schönen entfernt. Und nicht nur von dem Idealen überhaupt ist das Schöne überhaupt und wesentlich verschieden; auch dann hat man von dem Schönen im Allgemeinen eine ganz unrichtige Vorstellung, wenn man es für eine Modification des Idealen hält. Denn schön ist etwas Bestimmtes immer nur in so fern, als die Elemente des Schönen entweder beisammen sind, oder wenigstens eines dieser Elemente den Mangel der übrigen zu ver-

bergen scheint. So gut wir uns nun erlauben dürfen, ein abgesondertes Element des Schönen als schön in seiner Art zu schätzen, mag auch ästhetische Idealität an sich schon für eine Art von Schönheit gelten. Eine Modification des Idealen würde aber das Schöne nur dann seyn, wenn nicht auch ohne Idealität die übrigen Elemente des Schönen beisammen seyn könnten. Und wo die innere Harmonie fehlt, die wir als das erste Element des Schönen kennen gelernt haben, da hat die Idealität eben so wenig, als der Ausdruck, oder als die Grazie, jene ästhetische Grundlage, die der gute Geschmack unbedingt verlangt.

Das Idealschöne wird in der Theorie der Kunst mit Recht von der Nachahmung bloß natürlicher Schönheit unterschieden. Gewöhnlich denkt man auch nur an das Ideale in der Kunst, wenn von ästhetischer Idealität überhaupt die Rede ist. Aber auch ohne ein Kunstwerk hervorzubringen,

oder hervorbringen zu wollen, kann die Phantasie den Gesetzen des Schönen gemäß mannigfaltig idealisiren. In schönen Träumen, die man doch nicht wird Kunstwerke nennen wollen, kann sich der innerlich dichtende, eben so wenig ein Gedicht durch Worte, als ein anderes Kunstwerk schaffende Geist hoch über die irdische Wirklichkeit erheben. Jede schöne Seele trägt eine gewisse Idealität in sich. Und es sollte nicht im Leben, so fern das Leben von der Kunst unterschieden wird, eben so gut einen idealschönen, als überhaupt einen schönen Charakter geben können? Noch mehr. Es giebt natürlich schöne Menschengestalten und Physionomien, ja sogar schöne Landschaften in der Natur, die das Gefühl des Ueberirdischen und Unendlichen auf eine ähnliche Art, wie idealschöne Kunstwerke, in uns erregen. Aber die Ausführung des ästhetischen Gegensatzes zwischen Natürlichkeit und Idealität muß für die allgemeine Theorie des Kunstschönen, den zweiten

Theil der allgemeinen Aesthetik, zurückgelegt werden.

Noch auf eine andere Art bezieht sich das Schöne auf das Unendliche durch seine Verwandtschaft mit dem Erhabenen, das wir nun näher kennen zu lernen suchen wollen.

IV.

Vom Verhältnisse des Schönen zum Erhabenen.

Schon in der ersten Erläuterung der Idee des Schönen überhaupt mußte vorläufig gezeigt werden, wie das eigentlich Schöne mit dem Erhabenen verwandt ist. Jetzt erst, nachdem wir das eigentlich Schöne durch Zerlegung in seine Elemente näher kennen gelernt haben, können wir deutlicher einsehen, wie es sich zu dem Erhabenen verhält.

Das Erhabene ist eine ästhetische Modification des Großen. Der Begriff des Großen überhaupt aber ist in seiner Wurzel mathematisch, nicht ästhetisch. Das Große an sich hat also mit dem Schönen ursprünglich nichts gemein. Es würde gar keine ästhetische Wirkung thun können, wenn nicht zu der mathematischen Reflexion, durch die wir extensiv und intensiv, arithmetisch und geometrisch, eine Größe von der andern unterscheiden, eine ganz andre Art von Reflexion sich gesellen könnte, die entweder an sich schon ästhetisch ist, oder wenigstens leicht einen ästhetischen Charakter annimmt. Aber schon der mathematische Begriff einer Größe schließt ein Verhältniß des Endlichen zum Unendlichen in sich. Denn die Mathematik kennt nichts absolut Größestes und nichts absolut Kleinstes. Ueber allem Meßbaren liegt das Unermeßliche, über allen Zahlen die Unzahl. Wenn das Große ein Object des kalten Verstandes wird, verschwindet diese Bezie-

hung der Größen auf das Unendliche entweder ganz aus der Reflexion, oder der kalte Verstand sucht das Unendliche selbst in ein Endliches zu verwandeln, und in der höheren Arithmetik besonders der Unzahl die Dignität einer Zahl durch Annäherungen zu geben. Aber das Gefühl reißt uns in der Schätzung ungewöhnlicher Größen über die Schranken der mathematischen Begriffe hinaus. Wenn irgend etwas durch seine Größe, von welcher Art sie auch sey, im Verhältnisse zu uns selbst so auf unser Gefühl wirkt, daß Zahl und Maß in der Reflexion verschwinden, und die Idee des Unendlichen, ungefesselt durch logische und mathematische Formen, dunkel, aber gewaltig, das staunende Gemüth ergreift, dann ist das Große in dieser höhern, mehr als mathematischen Reflexion erhaben.

Man erniedrigt das Erhabene tief unter seine Würde, wenn man es mit dem geist=

vollen Burke auf Affecten der Furcht und des Schreckens zurückführen will. Unstreitig hat das Erhabene zuweilen etwas Furchtbares, auch wohl Schreckliches. Aber in seiner ästhetischen Reinheit wird es nur da empfunden, wo es mit stiller Majestät, imposant, aber nicht erschütternd, nicht drohend, sondern herzerhebend, den menschlichen Geist gleichsam über sich selbst entrückt. Auch der Rückblick auf unsre eigne Kleinheit im Verhältnisse zu dem Großen, das wir als erhaben empfinden, hat an dieser Empfindung einen nothwendigen Antheil. Aber sobald die Reflexion mehr durch diesen Rückblick auf uns selbst, als durch den freien und freudigen Aufschwung zum Unendlichen determinirt wird, geht das rein Erhabene in das Grauenvolle über; und dieses Grauenvolle wird widrig, wenn Furcht, oder Betrachtung unsrer eignen Kleinheit und Ohnmacht, in der Reflexion die Oberhand gewinnen. Denn wie sollte uns nicht widern vor einer Vorstellung, die uns

gewissermaßen vor uns selbst erniedrigt und unser Nichts fühlen läßt? Selbst das Schauerliche im Kleinen, das Gespenster-hafte, das im Grunde gar nichts Erhabenes hat, würde uns durch seine nächtliche Selt-samkeit nicht ästhetisch interessiren, wenn es uns nur in die Stimmung von Kindern setzte, die sich im Dunkeln fürchten. Aber das Nächtliche erhöht den Reiz der Seltsam-keit, und giebt ihr eine entfernte Aehnlich-keit mit dem Erhabenen durch eine geheim-nißvolle Andeutung des Dunkels, in wel-chen sich das uranfängliche Walten und Wirken der Natur vor unsern Sinnen ver-birgt. Die Furcht ist dann nur eine zufäl-lige Unterlage jener höheren Empfindung, die uns wieder von weitem an das Unend-liche erinnert; und gerade so wirkt die Furcht in der Empfindung des Grauenvoll-Erha-benen nur mit, dieser Geistesstimmung ei-nen besondern und zufälligen Charakter zu geben. Grauenvoll und gräßlich-erhaben kann sogar eine Hölle seyn; aber die Em-

pfindung des Rein=Erhabenen ist immer ein heiterer Blick in den Himmel. Auch im tragischen Pathos ist das Erschütternde wohl zu unterscheiden von dem Erhabenen in seiner Reinheit. Das berühmte Doch! in Lessing's Emilia Galotti wirkt erschütternd genug; aber erhaben ist es bei weitem nicht in dem Grade, wie der Schluß von Schiller's Jungfrau von Orleans.

Irrig ist ferner die Meinung, daß das Erhabene überhaupt und ursprünglich auf die Art empfunden werde, die wir ästhetisch nennen. Das Unendliche bleibt für das Gefühl gleich erhaben, das Interesse, das sich darauf bezieht, sey ästhetisch, oder theoretisch, oder rein moralisch, oder strenge religiös. Es giebt eine gewisse moralische Empfindung des Erhabenen, die das ästhetische Interesse völlig niederschlägt. Ist etwas, rein moralisch betrachtet, erhabener, als das stille Dulden einer gebeugten Seele in der rastlosen Erfüllung drückender Pflich=

ten, die besonders deßwegen so drückend sind, weil sie eine Reihe kleiner, aber unaufhörlich wiederkehrender Aufopferungen, und eine rastlose Selbstverleugnung ohne allen imposanten Heroismus verlangen? Was könnte uns stärker erinnern an die überirdische Gewalt der moralischen Freiheit, und an ihr Verhältniß zu dem wundersamen Gesetze, das wir als einen Zeugen des Göttlichen, das Eins mit dem Unendlichen ist, in unserm Busen tragen? Aber ästhetisch betrachtet ist eine solche Selbstverleugnung nur peinlich, und sogar zurückstoßend. Auch die verschlossene, der Phantasie unzugängliche Andacht des frommen Quäkers, mit dessen pietistischer Einseitigkeit kein ästhetisches Interesse bestehen soll und kann, wirkt der ästhetischen Empfindung des Erhabenen entgegen. Was für erhaben im ästhetischen Sinne gelten darf, ist immer imposant. Es thut durch seine ungewöhnliche Größe eine gewaltige Wirkung auf die Phantasie, die

es, möchte man sagen, reizt, das Endliche, das so groß erscheint, in ein Unendliches zu verwandeln. Dieses Imposante nun kann sich mit dem moralischen und religiösen Interesse vortrefflich vereinigen. Aber es kann auch durch eine ästhetische Täuschung dem wahrhaft moralischen und religiösen Interesse sehr gefährlich werden, wie besonders die Bewunderung, mit der wir die heroischen Thaten großer Bösewichter vernehmen, und noch mehr die Geschichte der Religionen, beweiset.

Auch das Erhabene kann, wie das eigentlich Schöne, nicht erscheinen ohne eine gewisse Form. Aber im Schönen liegt die Form als eine in sich selbst zusammenstimmende Summe von interessanten Verhältnissen allem Uebrigen, was zur vollendeten Schönheit gehört, zum Grunde. Mit der Schönheit der Formen vereinigt sich die Wirkung des Erhabenen in den großen Idealen, zum Beispiel eines olympischen

Jupiters, nach griechischer Ansicht des Göttlichen, oder, nach romantischer Ansicht, in den idealen Gestalten eines Christus und einer Madonna. Solche Ideale unterscheiden sich durch diesen Charakterzug sehr von denen, die zwar auch einer überirdischen Welt anzugehören scheinen, aber nichts Imposantes haben, z. B. eine mediceische Venus. Die Wirkung des Erhabenen kann durch keine andere, als große Formen hervorgebracht werden, so weit diese Wirkung überhaupt von der Form abhängig ist, und zwar immer im Verhältnisse zu dem Maßstabe, nach welchem wir Großes von Kleinem zu unterscheiden gewohnt sind. Die innere Harmonie hat an dieser Wirkung keinen Antheil. Die ägyptischen Pyramiden, große Gebirgsmassen, und viele andere auf eine ähnliche Art in das Auge fallende große Gegenstände verdanken ihren imposanten Charakter gewiß nicht einer Schönheit ihrer Form. Je bestimmter wir das Erhabene allein empfin-

den, desto weniger kommt überhaupt die Form eines Gegenstandes für sich in Betracht; desto mehr aber ihre Beziehung auf die Umgebungen und auf die Vorstellungen, die wir in bestimmter Hinsicht vom Großen und Kleinen haben. Dieß zeigt sich besonders bei der Unterscheidung der Arten des Erhabenen.

Die Kantische Unterscheidung des Mathematisch-Erhabenen von dem Dynamisch-Erhabenen ist in der Grundlage richtig, aber nicht bestimmt genug. Alles Erhabene hat insofern ein mathematisches Princip, als es eine ästhetische Modification des Großen ist; denn der reine Begriff einer Größe, man wende ihn an auf welche Gegenstände man wolle, bleibt in seiner Wurzel mathematisch. Aber eine rein mathematische Reflexion macht das Große zum Gegenstande des kalten Verstandes, und vernichtet eben dadurch alles ästhetische Interesse. So wie der Mathe-

matiker die Größe des Weltgebäudes zu berechnen anfängt, hört es auf, ein erhabener Gegenstand für ihn zu seyn. Dessen ungeachtet giebt es zwei Arten des Erhabenen, die man vorzugsweise mathematisch nennen kann. Alle Größe nämlich ist entweder extensiv, oder intensiv. Die extensive Größe, d. i. diejenige, die auf Maß und Zahl zurückgeführt werden kann ohne Gradverhältnisse und ohne Voraussetzung irgend einer Kraft, unterscheidet sich auch ästhetisch von der intensiven Größe oder der Stärke, mit welcher in verschiedenen Graden vorausgesetzte Kräfte wirken. Durch extensive Größe wirkt das Geometrisch- und Arithmetisch-Erhabene, in dessen Empfindung ein contemplatives Staunen liegt, anders als das Dynamisch-Erhabene, dessen Intensität gewöhnlich mehr erschüttert, auch wenn wir sie nur in der Vorstellung empfinden. Jene beiden Arten des Erhabenen, das geometrische und das arithmetische, mögen dann,

wegen ihrer näheren Verwandtschaft mit den Grundvorstellungen der Geometrie und Arithmetik, vorzugsweise mathematisch heißen. Aber auch in der Empfindung des Dynamisch-Erhabenen ist nicht gleichgültig, ob es ungemeine Naturkräfte, oder moralische Kräfte sind, deren Intensität ästhetisch auf uns wirkt.

In der Empfindung des Geometrisch-Erhabenen, dessen Grundlage in der menschlichen Vorstellung der Raum ist, müßten imposante Massen, mit regelmäßigen oder unregelmäßigen Umrissen, ein schwächeres Gefühl des Unendlichen erwecken, also weniger erhaben seyn, als eine unabsehbare Leere, wenn die ästhetische Wahrnehmung nicht lieber auf großen Gegenständen ruhete, in denen das Begrenzte selbst als ein Symbol des Unbegrenzten erscheint. Die Phantasie sucht sich zwar auch den leeren Raum als etwas Wirkliches zu vergegenwärtigen; aber alles Leere ermüdet bald,

selbst da, wo es in das Erhabene übergeht, wie in Klopstock's Beschreibung der öden Weltregion, "wo kein Todter begraben liegt, und keiner erstehn wird". Weite und kahle Ebenen, deren Grenze sich im Horizonte verliert, erregen nur ein lästiges Gefühl des Mangels der Gegenstände, mit denen die Phantasie diesen Raum ausfüllen möchte. Selbst der glatte Spiegel der ruhigen Meeresfläche setzt den, der ihn mit ästhetischem Interesse anblickt, nur in ein vorübergehendes Erstaunen. Weit erhabener ist das gestirnte Himmelsgewölbe, auch für den, der nicht weiß, oder nicht daran denkt, daß die flimmernden Punkte in der Tiefe des unermeßlichen Raums Weltkörper sind, die Millionen Meilen weit aus unerschöpflichen Lichtquellen ihre Strahlen unsern Augen zusenden; denn diese hellen Punkte geben dem scheinbar leeren Raume eine Art von Leben, und legen uns das Räthsel vor, was ihr Leuchten in dieser unerreichbaren Ferne wohl für einen Ursprung haben möge, und

was ihr hoher Stand über den irdischen Dingen bedeute. Mit Kant annehmen, daß keine Betrachtung, die dem Verstande angehört, in solche ästhetische Anschauungen sich mischen dürfe, wenn das Erhabene des Eindrucks rein empfunden werden soll, heißt, die Empfindung des Erhabenen im menschlichen Gemüthe widernatürlich auf die unmittelbaren Wirkungen der physischen Wahrnehmung beschränken. Erst durch Betrachtungen, zu denen die Astronomie den Weg gebahnt hat, wird der gestirnte Himmel in unsrer Vorstellung zu dem erhabensten aller Gegenstände in der Natur. Colossale Massen, wie die ägyptischen Pyramiden, wirken um so imposanter, je weiter der scheinbar leere Raum ist, der sie umgiebt, ohne sie in unsern Augen, nach dem angenommenen Maßstabe des Großen, zu verkleinern.

Dürfte der Verstand sich nicht einmischen in die reine Empfindung des Mathe-

matisch=Erhabenen, so würde nicht arithmetisch auch das Zahllose erhaben seyn können. Denn an allem Zählen nimmt der Verstand Antheil. Eine ungewöhnliche Menge von Dingen kann uns also auch nicht als zahllos erscheinen, wenn sie uns nicht, wäre es auch nur in einer dunkeln Empfindung, reizt, sie zu zählen, also, unsern Verstand zu gebrauchen. Aber zum wirklichen Geschäfte des Zählens darf es allerdings nicht kommen, wenn das Zahllose als erhaben empfunden werden soll. Wegen der zu nahen Verwandtschaft des Zahllosen mit den kalten Zahlen hat auch die bloße Vorstellung von einer unzähligen Menge eben so wenig Imposantes, als die wirkliche Erscheinung einer Menge von Dingen, die nicht leicht zu zählen sind. Die Millionen und Myriaden thun in der Poesie selten die Wirkung, die sich die Dichter von ihnen versprechen. In dem Anblicke eines aufgeregten Ameisenhaufens, wenn die unzähligen muntern Thierchen

durch einander laufen, hat vermuthlich noch niemand etwas Aesthetisch=Großes gefunden. Der Contrast zwischen der Unzahl, die sich auf das Unendliche bezieht, und dem Wimmeln kleiner Geschöpfe hat sogar etwas, das sich zum Komischen neigt, und auch wohl in das Widrige übergeht. Da erst wird das Unzählbare erhaben, wo die Gegenstände, die wir nicht zu zählen vermögen, uns schon durch eine andere Art von ästhetischer Größe interessiren, oder noch mehr, wo Theile der Zeit in Betracht kommen, die sich in die Ewigkeit verliert. Die reine Idee des Ewigen gehört ästhetisch zu den erhabensten, die der menschliche Geist fassen kann. Was auch nur Jahrhunderte dauert, wird, nach einer allgemein bekannten Schätzung, ehrwürdig durch sein Alter. Und diese der menschlichen Seele tief einwohnende ästhetische Schätzung des Alten wächst in dem Maße, wie eine Reihe von Jahrhunderten, vorwärts oder rückwärts, lebhafter

die dunkle Idee des Ewigen hervorruft, das über aller Zeit liegt.

Das Dynamisch-Erhabene der Natur richtet sich in unsrer Vorstellung nach dem Maße des Gewöhnlichen in der Erscheinung der physischen Kräfte des Menschen. Denn wo sollten wir ein anderes Maß finden, in der Vergleichung physischer Kräfte das Große von dem Kleinen zu unterscheiden? Im All der Dinge kostet es der Natur eben so wenig Mühe, ein Sonnensystem zu bauen, als ein Sonnenstäubchen hervorzubringen. Aber dem Menschen erscheint groß, was über seine eignen Kräfte geht, das heißt, über den gewöhnlichen Grad menschlicher Kraft; denn Geschicklichkeit, die nur als physisches Talent in Betracht kommt, und seltene Fertigkeit, die durch Uebung erworben werden kann, haben nichts Großes. Kampfspiele im Zusammentreffen physischer Kräfte sind immer interessant, aber imposant nur dann, wenn

eine Gewalt in ihnen erscheint, die über die individuellen Schranken der menschlichen Natur, wie sie gewöhnlich ist, hinaus reicht. Kämpfe zwischen Löwen und Elephanten staunen wir an; Hahnengefechte nicht. Ein Schlachtgetümmel, wo Schaaren gegen Schaaren anstürmen, hat etwas Großes, weil da die vereinten Kräfte Vieler als eine einzige Kraft erscheinen. Noch imposanter sind die Erscheinungen, in denen die Natur außerhalb aller individuellen Formen in wilder Freiheit mit sich selbst zu kämpfen scheint; zum Beispiel das Meer im Sturm; ein tobendes Gewitter; eine hoch lodernde und große Massen zerstörende Feuersbrunst; oder mächtige Wasserfälle. Auch die ruhenden Wirkungen solcher zerstörenden Kräfte behalten den Reiz des Erhabenen. Das Melancholisch-Imposante großer Trümmern wirkt auch auf Gemüther, die sonst eben nicht ästhetisch gestimmt sind. In der Schätzung physischer Stärke eines menschlichen Individuums sinkt die Empfindung des

Erhabenen in demselben Verhältnisse, wie die moralische Bildung steigt. Und doch wird in jedem Heldengedichte ein Held auf dem Schlachtfelde, der nicht zugleich durch physische Kraft den gewöhnlichen Menschen überlegen ist, vor unsrer Phantasie lange nicht so gut bestehen, als ein anderer, dessen Arm so mächtig, wie sein seltener Muth, den Feind schlägt.

Ueber das Physisch-Imposante siegt die moralische Größe auch in der ästhetischen Reflexion, wenn das Gefühl allein, unabhängig von Grundsätzen und Moralsystemen, den Ausschlag giebt, aber eben deßwegen freilich nur da, wo der Mensch in seinem Innern gebildet genug ist, die Kraft, durch die er sich selbst eine Würde erwerben kann, höher zu schätzen, als alle Naturkräfte. Daß es eine rein moralische Größe giebt, die nicht imposant ist, erkennen wir erst in der Vergleichung einer gewissen Güte des Herzens und Charakters

mit bestimmten Begriffen von Pflichten. Diese Begriffe aber gehen das ästhetische Gefühl nichts an. Auch in der ästhetischen Reflexion erfüllt rein moralische Größe von imposanter Art, eine Christusgröße zum Beispiel, das gebildete Gemüth mit einem Staunen, das keine homerische Götter- und Heldenwelt in diesem Grade erregt. Aber das ästhetische Gefühl unterscheidet nicht immer moralische Scheingröße von jener reinen und wahren. Wir staunen gewöhnlich mehr die Kraft an, die zu großen Gesinnungen und Entschlüssen gehört, als ihren moralischen Werth. Aller Heroismus hat etwas Erhabenes, auch wo wir seine Aeußerungen nach wahren Begriffen von moralischer Größe durchaus mißbilligen. Vor einer gesunden Moral erscheint keine Leidenschaft groß; aber die Aesthetik muß das Imposante der großen Leidenschaften anerkennen, deren Effect in der Kunst besonders aus mehreren Trauerspielen bekannt ist. Auch der verwerflichste Ehrgeiz,

die Herrschsucht, die Rachsucht, die leidenschaftliche Liebe werden, zwar nicht durch sich selbst, aber durch die heroische Kühnheit, zu der sie entflammen, ein erhabener Stoff der Kunst. Sogar Milton's Satan ist ein ästhetisch-großer Charakter. Nur den versteckten, kleinlich-schlauen, oder heuchlerisch sein Ziel verfolgenden Bösewicht verabscheuen wir ästhetisch, wie moralisch.

Ueber allen Arten des Erhabenen, die man mathematisch, oder dynamisch nennen kann, liegt das Religiös-Erhabene, das in der ganzen Fülle seiner Bedeutungen unter keine jener Rubriken paßt. Denn nur das wahrhaft Göttliche ist absolut-groß. In ihm vereinigt sich das Unbegrenzte, Ewige, im Weltall Allmächtige, mit dem Heiligen, dem die reinste Sittlichkeit endlicher Wesen sich nur aus einer weiten Entfernung nähert. Aber auch dieses wahrhaft Göttliche wird von der Phantasie gewöhnlich umgestaltet zum Schein-

Göttlichen. So wie der Mensch, von unendlicher Bethörung umfangen, und doch in dieser Bethörung wirklich fromm, zu mancherlei Göttern und Heiligen beten kann, richtet sich auch in der ästhetischen Reflexion das Religiös=Erhabene nach den mannigfaltigen religiösen Vorstellungen, die der wahren Idee des Göttlichen oft seltsam widerstreiten. Hier kann das Subjective in einen solchen Conflict mit dem Objectiven gerathen, daß nach gewissen Vorstellungen sogar lächerlich erscheint, was nach andern religiösen Ansichten durch symbolische Bedeutung sehr erhaben ist. So trüglich entscheidet das ästhetische Gefühl in der Schätzung des Erhabenen, wenn ihm geläuterte Begriffe von wahrer Vollkommenheit und Würde nicht zu Hülfe kommen.

V.

Vom Verhältnisse des Schönen zum Komischen.

Wie dem Erhabenen das Komische gegenübertritt, und wie Beides in dieser Entgegensetzung sich zum Schönen verhält, zeigt sich nirgends deutlicher, als in der Poesie. Die Komödie steht nicht nur der eigentlichen Tragödie entgegen, die zu den erhabenen Dichtungsarten gehört; auch durch bloße Parodie läßt sich keine Art des ernsthaften Effects in der Poesie so leicht vernichten, als der Effect des Erhabenen. In der komischen Darstellung erscheint jeder Gegenstand verkleinert. Aber daß diese Verkleinerung auf der entgegengesetzten Seite mit dem Erhabenen sich im Unendlichen verliere, ist nur eine sinnliche Meinung.

Die Theorie des Komischen in ihrem ganzen Umfange greift weit über die Grenzen der Aesthetik hinaus. Verwirrt und verdunkelt ist diese Theorie besonders durch

falsche Ansichten des Verhältnisses des Komischen zum Lächerlichen. Noch immer beurtheilt man hier und da das Komische als eine Gattung des Lächerlichen. Und doch unterscheidet schon der gemeine Sprachgebrauch zwischen dem Komischen und dem Lächerlichen scharf und richtig. Niemand hält ein komisches Gedicht für eine besondre Gattung lächerlicher und folglich des Spottes würdiger Gedichte. Nur aus Höflichkeit nennt man einen lächerlichen Menschen wohl zuweilen ein komisches Subject. Der Makel des Lächerlichen haftet immer an dem Gegenstande, oder scheint wenigstens an ihm zu haften. Das Komische aber ist ein besonderer Reiz der Form, in der ein Gegenstand lächerlich erscheint. Dieser Reiz läßt sich aber nicht erklären, wenn man nicht ausgeht vom Lächerlichen überhaupt. So sieht sich die Aesthetik noch einmal zu einer Abschweifung in die Psychologie genöthigt, um von der intellectuellen Empfindung des Lächerlichen

und von der Entstehung des mit dieser Empfindung verbundenen physischen Lachens Rechenschaft zu geben.

Jedermann weiß, daß ein physisches Lachen durch bloßes Kitzeln und noch auf gar mancherlei andre Art erregt werden kann, als durch die Wahrnehmung widersinnig scheinender Verhältnisse, die wir lächerlich nennen. Da ein physischer Kitzel, er werde bewirkt, wodurch er wolle, an sich nicht das Mindeste mit der Empfindung des Schönen gemein hat, so scheint von weitem doch das Wohlgefallen, das mit der intellectuellen Wahrnehmung des Lächerlichen verbunden ist, mit dem Interesse für das Schöne verwandt zu seyn. Aber genauer betrachtet, verschwindet auch diese Aehnlichkeit. Denn alles Schöne schließt innere Harmonie in sich. Es steht folglich auch allem Widersinnigen, sich selbst, oder seine beabsichtigte Wirkung Zerstörenden, entgegen. Das Lächerliche aber ist immer eine

besondre Erscheinung des Widersinnigen, das sich selbst, oder wenigstens seine beabsichtigte Wirkung, zerstört. Das Lächerliche an sich, es finde sich, wo es wolle, ist also dem Häßlichen verwandt. Wie es zugeht, daß das Widersinnige unter gewissen Umständen unleugbar einen intellectuellen Reiz für uns hat, da es uns doch unter andern Umständen nur mit Verachtung und Widerwillen erfüllt, sucht man vergebens aus einem unseligen Hange zur Schadenfreude, oder aus einer verzeihlichen Aeußerung des Stolzes zu erklären. Unschuldige Scherze sind nur dann wahrhaft unschuldig, wenn keine Schadenfreude sich in sie einmischt. Wer aus Stolz lacht, weil er sich erhaben über Andre fühlt, wenn ein bloßes Spiel des Zufalls ernsthafte Geschäfte stört, zum Beispiel, wenn ein Hund in dem Augenblicke zu bellen anfängt, da ein ernsthafter Mann eine Rede halten will, verdient doch wohl selbst verlacht zu werden. Wie Schadenfreude, Stolz, Rach-

sucht, Bosheit sogar, den Reiz des Lächerlichen verstärken können, ist bekannt genug. Aber das reine Wohlgefallen am Lächerlichen ist eine der harmlosesten Gemüthsergötzungen, die es nur geben kann. Es setzt nichts weiter voraus, als, daß widersinnige, oder widersinnig scheinende Verhältnisse, sie mögen veranlaßt seyn, wodurch sie wollen, uns überraschen in Augenblicken, da der Eindruck, den sie durch diese Ueberraschung auf uns machen, nicht durch eine andre Empfindung vernichtet wird. Wie die Natur diesen in seiner Art einzigen Effect hervorbringt, daß das Gefühl der intellectuellen Wahrnehmung von wirklichen, oder auf bloßer Einbildung beruhenden Mißverhältnissen, aus dem Mißfallen, das ihre erste Folge seyn muß, durch Ueberraschung zu einem Wohlgefallen wird, hat noch keine Physiologie zu erklären vermocht. Physisch aber, nicht geistig, ist die Annehmlichkeit des Lächerlichen ohne allen Zweifel. Denn ein geistiges Wohlgefallen kann nicht auf

Mißverhältnissen beruhen. Aber zum Bewundern wohlthätig hat die Natur dafür gesorgt, daß der zurückstoßende Widersinn, an welchem das Leben so reich ist, uns unter gewissen Umständen wenigstens durch Ueberaschung anzieht und belustigt, indem die überraschende Wahrnehmung unsre Nerven in eine Bewegung setzt, als ob wir gekitzelt würden. Damit soll nicht gesagt seyn, daß das Lächerliche uns immer in demselben Augenblicke anspräche, wenn uns der Gegenstand, an dem wir etwas lächerlich finden, im Ganzen erscheint. Oft wird das Lächerliche, wie das Wahre, erst entdeckt durch Studium des Gegenstandes, wie z. B. in Hogarth's satyrischen Gemählden. Aber auch da muß uns im Einzelnen die Entdeckung überraschen, wenn wir lachen, oder zum Lachen gestimmt werden sollen. Hat aber ein Gegenstand, oder ein Zug an ihm, diese Wirkung ein Mal auf uns gethan, so erneuert auch die Wiederhohlung des Eindrucks, oder die bloße

Erinnerung, denselben Kitzel, bis der Reiz des Lächerlichen, wie jeder Reiz, durch fortgesetzte Wiederkehr sich selbst aufreibt. Wer nun mit Jean Paul Richter das Lächerliche für ein Minimum erklärt, das dem Erhabenen, als einem Maximum entgegenstehen soll, hat wenigstens in so fern Recht, als der Widersinn überhaupt ein intellectuelles Minimum, nämlich eine logische Null, ist.

Der Psychologie kommt es zu, die Verschiedenheit der Arten des Lächerlichen weiter zu untersuchen. Die Aesthetik achtet auf das Lächerliche nur da, wo es die Grundlage des Komischen ist. Denn das Komische tritt, wenn gleich ursprünglich ebenfalls vom Schönen verschieden, doch mit dem Schönen in eine merkwürdige ästhetische Verbindung, sowohl im wirklichen Leben, als in der Kunst. Das Komische ist eine Modification des Witzigen, also ein Product des Geistes. Komisch ist

die witzige Darstellung, in welcher ein Gegenstand lächerlich erscheint. Da nun der Witz, als Vermögen glücklicher Einfälle, das heißt, treffender und überraschender Combinationen, keiner Regel folgt, die der Geistesthätigkeit überhaupt eine bestimmte wissenschaftliche, oder moralische, oder gar religiöse Richtung gäbe, so ist das freie Wohlgefallen, das wir an glücklichen Einfällen, schon um ihrer selbst willen und ohne alle Nebenbeziehungen finden, allerdings von ästhetischer Art. Daher die wirkliche Verwandtschaft des Witzigen, und folglich auch des Komischen, mit dem Schönen. Aber wie nicht jedes ästhetische Interesse schon wirkliche Empfindung des Schönen ist, so können auch die glücklichen Einfälle, die uns ästhetisch ergötzen, sehr weit von den Verhältnissen entfernt seyn, die zum Schönen wesentlich gehören. Wir haben oben gesehen, was Schönheit eines Gedankens ist; aber bei weitem nicht alle witzigen Einfälle sind schöne Gedanken.

Also nur dann ist das Komische schön, wenn die witzigste Darstellung, in der ein Gegenstand lächerlich erscheint, mit jenen Verhältnissen sich vereinigt, in denen wir das Schöne empfinden. Der Witz, dessen Theorie übrigens nicht weiter in die Aesthetik gehört, bringt auch ernsthafte Einfälle hervor, ob er gleich im Deutschen dann gewöhnlich nicht Witz genannt wird. Durch mancherlei ernste Beziehungen, die aber den Reiz des Lächerlichen nicht niederschlagen dürfen, kann das Komische noch enger an das Schöne sich anknüpfen. Nie aber wird das Schöne in der Verschmelzung mit dem Komischen rein empfunden, weil immer ein versteckter Widerspruch zurückbleibt zwischen der innern Harmonie, die das erste Element der Schönheit ist, und dem Widersinnigen, dessen überraschende Erscheinung das Lachen erregt.

Durch komische Verwickelung und Auflösung entsteht eine besondre Sphäre

für die schöne Kunst. Aber auch die Natur verwickelt manche Verhältnisse im Leben so sonderbar, als ob sie Lustspiele dichten wollte. Da erscheint uns in einer ästhetischen Täuschung der blinde Zufall als witzig, und gleichsam dem menschlichen Witze vorarbeitend. Auf kunstreicher Nachahmung solcher natürlichen Verwickelungen beruhet ein großer Theil des Reizes der spanischen Intriguenkomödie. Aber auch der wirkliche Witz, der das Leben erheitert, hat nicht immer Kunstverhältnisse vor Augen.

Da das Schöne in der Verschmelzung mit dem Komischen nie rein empfunden wird, so suchte der gebildete Geschmack von jeher auf mannigfaltigen Wegen eine ernste Zugabe zum Komischen in der Kunst. Komisch ohne alle ernste Beziehung ist nur der Scherz. Auch die Grazien scherzen. Aber ein fortgesetzter Scherz ermüdet bald. Derbe Scherze, im Deutschen

Späße genannt, werden leicht platt. Den Spaßvögeln, die immer mit solchen Scherzen bei der Hand sind, entzieht man nicht selten unwillkürlich eine Achtung, die sie doch wirklich nicht immer verscherzen. Aber je mehr treffender Ernst sich hinter dem Scherze verbirgt, desto pikanter ist ein komischer Einfall. Tritt dieser Ernst als Spott hervor, so heißt der witzige Einfall satyrisch. Boshafte und ungerechte Satyre ist Beleidigung des sittlichen Gefühls, folglich auch des guten Geschmacks; aber der Reiz eines wahrhaft witzigen Einfalls ist so mächtig, daß wir nicht immer nach der Quelle fragen, aus der er geflossen seyn mag; und wenn wir an diese Quelle nicht denken, ist es für den ästhetischen Effect gleichgültig, ob die Satyre boshaft und ungerecht ist, oder liberal und gerecht. Die liberale und gerechte Satyre trifft immer nur Thorheiten, die wirklich diesen Nahmen verdienen. Sie ist eine treffliche Dienerin der gesunden Vernunft.

Laster greift sie nur von derjenigen Seite an, wo das Widersinnige, nicht der böse Wille, in unsittlichen Handlungen hervorsticht; denn wo das Unsittliche auffallend von bösem Willen ausgeht, und mehr dem schlechten Herzen angehört, als dem bethörten Kopfe, ist es widrig. Die bittere Züchtigung, mit der ein entrüstetes edles Gemüth das Laster verfolgen darf, ist von der echten Satyre sehr verschieden. Diese ist ihrer ästhetischen Natur nach heiter und munter. Selbst dem Laster entzieht sie das Widrige, indem sie es in das Gebiet der bloßen Thorheit hinüber zieht. Zum Lachen stimmt sie uns, nicht zum Zürnen. Und eben dadurch kann sie freilich, ohne es zu wollen, den guten Sitten zuweilen sogar gefährlich werden; denn wer sich gewöhnt, einen Gegenstand der gerechten Verachtung zum Gegenstande des Muthwillens und der Ergötzung zu machen, läuft immer einige Gefahr, sein sittliches Gefühl dadurch abzustumpfen, und am Ende sich

selbst vieles zu verzeihen, was doch nur als eine lustige Thorheit erscheint. Aber dieser Vorwurf, den ernste Moralisten nicht ohne Grund besonders manchem übrigens unverwerflichen Lustspiele gemacht haben, trifft mehr die Charakterschwäche derer, die sich durch den zufälligen Effect einer ästhetischen Licenz verderben lassen, als diese Licenz selbst. Denn eine gewisse Sphäre des Uebermuths muß dem komischen Witze gegönnt bleiben, wenn er nicht erschlaffen soll; und was nicht unsittlich gemeint ist, soll auch nicht unsittlich verstanden, noch weniger so angewandt werden.

Wie verschieden das Komische, seiner ursprünglichen Natur nach, vom wahrhaft Schönen ist, zeigt sich auch in der schwankenden Subjectivität der meisten komischen Effecte. Wer an unwandelbare Gesetze des Natürlichen und Vernünftigen glaubt, wird nicht bezweifeln, daß auch eine objective und bleibende Lächerlichkeit aus

dem ewigen Conflicte der Natur und Vernunft mit der Unnatur und Unvernunft hervorgeht. Wo der komische Witz dieses wahrhaft und objectiv Lächerliche vor der gesunden Vernunft aller Zeitalter und Nationen gleichsam sich selbst darstellen läßt, wie z. B. Cervantes in seinem Don Quixote, da reicht ihm die Weisheit selbst den Kranz. Aber für den komischen Effect des Augenblicks ist es völlig einerlei, ob der Weise über den Thoren, oder ob ein Narr über den andern lacht; denn die Erscheinung, nicht der innere Gehalt dessen, was uns als verkehrt und widersinnig überrascht, macht uns lachen. Wo nun die Menschen unter einander nicht einverstanden sind über Vernunft und Unvernunft, richtiges und verkehrtes Verhältniß, Schicklichkeit und Unschicklichkeit, da erscheint oft dem Einen als lächerlich, was der Andere wohl gar ehrwürdig findet. Der komische Witz aber bringt noch mehr Verwirrung in die Objectivität des Lächerlichen, wenn er etwas

lächerlich macht, was seiner Natur nach nichts weniger als ein Gegenstand des Lachens ist. Nichts in der Welt ist zu finden, es sey so schön, so vernünftig, so rührend, so ehrwürdig, als es wolle, was sich durch seltsame, disparate, auch wohl freche Combinationen mit andern Vorstellungen nicht lächerlich machen ließe; denn in der komischen Darstellung ruhet das Lächerliche immer auf einem widersinnigen und doch durch die Ueberraschung interessanten Zusammentreffen von Vorstellungen, die der Witz oft muthwillig nach weit entfernten Analogien zusammenwirft. Die Travestirungen, zum Beispiel die in unsers Blumauer's Aeneide, verdanken ihren erschütternd komischen Effect oft den unbedeutendsten Nebenverhältnissen. Der komische Witz kann also auf schwache Seelen eben so verderblich, als wohlthätig, wirken, je nachdem er entweder der gesunden Vernunft vorarbeitet, oder mit dem Lächerlichen ein bloßes Spiel treibt; und doch sind auch diese Spiele unschuldig

für den, der sie versteht. Wer im Ernste etwas lächerlich macht, worüber nicht zu lachen ist, den ergreife die Satyre eines andern witzigen Kopfs, um ihn selbst, wo möglich, in einer noch lächerlicheren Erscheinung figuriren zu lassen.

Das wahrhaft und objectiv Lächerliche hat für die Meisten, eben darum, weil ihnen am Vernünftigen weniger gelegen ist, als an einem lustigen Augenblicke, nur einen schwachen Reiz, wenn es nicht durch zufällige, locale, oder individuelle Anspielungen belebt wird. Auch dieß bestätigt die ganze Geschichte der komischen Litteratur. Ist es aber wohl der Mühe werth, sich ein Studium daraus zu machen, solche Anspielungen zu verstehen? Und doch werden die meisten komischen Geisteswerke in denselben Verhältnissen unverständlicher, wie das Zeitalter sich ändert. Ein großer Theil ihrer komischen Kraft verschwindet mit dem Publicum, das sie zunächst interessiren soll=

ten. Wie ganz anders verhält es sich mit dem ernsthaften Schönen!

Die bekannten Unterscheidungen zwischen dem Hochkomischen und dem Niedrigkomischen sind in der Natur der Sache gegründet, und für die Kritik nicht unwichtig, aber in den eingeführten Bedeutungen sehr schwankend. Denn was wahrhaft hoch, oder niedrig genannt werden soll in Verhältnissen, wo das ästhetische Interesse dem moralischen begegnet, muß doch zuletzt nach moralischen Begriffen entschieden werden; aber auf der äußersten Höhe der komischen Darstellungen, zum Beispiel in den Komödien des Aristophanes, glänzt nicht immer die Sittlichkeit. Zu jener ästhetischen Höhe erhebt sich der komische Witz, wenn er in schönen Formen, die schon an sich einen hohen ästhetischen Werth haben, selbst das Ideale parodirt, ohne es durch die Parodie zu zerstören, obgleich das Ideale dann immer von der einen Seite in Caricatur übergeht. Mit

diesem Wagstücke des Witzes verträgt sich aber auch moralisch niedriger Scherz und boshafte Satyre. Das Hochkomische im ästhetischen Sinne kann also sehr verschieden seyn von dem Edelkomischen nach moralischen Begriffen; und dieses verlangt wieder nicht immer die Feinheit und Umsicht, durch die sich der vornehme Witz der großen Welt von dem derben Volkswitze unterscheidet. Die muthwilligen Spiele des Volkswitzes sind nicht selten da, wo sie unsittlich scheinen, weit unschuldiger und verzeihlicher, als die feinen, das moralische Gefühl scheinbar schonenden und doch dieses Gefühl unter einer ästhetischen Hülle desto tiefer verletzenden Ergießungen der Galle, oder der Lüsternheit, eines verdorbenen Weltmannes. Das Niedrigkomische wird also auch oft sehr uneigentlich burlesk genannt. Denn burlesk nennt der Italiener, dem dieses Wort angehört, alles Spaßhafte, wobei auf äußere Decenz und Convenienz keine Rücksicht ge-

nommen

nommen wird. Mit dieser Spaßhaftigkeit kann sich niedrige, aber auch, wenn die Späße nicht in's Platte fallen, sehr edle Satyre verbinden, zum Beispiel in den Comödien von Gozzi.

Einen der feineren Reize, den das Komische in Verbindung mit dem Schönen annehmen kann, verdankt es der Naivetät. Durch den Gegensatz zwischen der witzigen Darstellung und der kindlichen oder kindlich scheinenden Arglosigkeit dessen, der den Einfall hat, ohne selbst zu wissen, wie viel er damit ausdrückt, oder andeutet, wird der komische Effect verdoppelt. Dieß wissen auch die komischen Erzähler sehr gut, wenn sie sich eine trockene Miene geben, als ob sie etwas ganz Gewöhnliches vorzutragen hätten. Aber die feinere, wahrhaft unschuldige Naivetät, die ohne Verleugnung des kindlichen Sinnes bis zur Eleganz gebildet ist, und mit den Grazien zu scherzen gelernt hat, ist sehr selten. Jean La=

fontaine, obgleich kein großer Dichter, steht als komisch-naiver Erzähler unter den Dichtern einzig da.

Eine gewisse Verschmelzung des Komischen mit dem Rührenden hat man launig oder humoristisch genannt, seitdem der Engländer Sterne durch seine Romane zum ersten Male gezeigt zu haben schien, daß der rührendste Ernst dem Scherze und der Satyre nicht so widerstreitet, wie man gewöhnlich glaubt. Der größte der deutschen Humoristen, Richter, unter dem Nahmen Jean Paul berühmt, will das Humoristische von dem Launigen unterschieden, und den komischen Witz nur dann humoristisch genannt wissen, wenn er das Ideale umkehrt, um die Nichtigkeit alles Wirklichen des menschlichen Lebens im Gegensatze mit dem Idealen frappant und rührend hervortreten zu lassen. Aber lassen sich nicht noch mehrere merklich verschiedene Arten der Verschmelzung des

Komischen mit dem Rührenden denken? Und wie soll man den Humor, der sich zum Idealen erhebt, in andern Sprachen nennen, wo das Wort Humor überhaupt gleichbedeutend ist mit dem deutschen Laune? Passender bezeichnet man die verschiedenen Arten des Humors oder der Laune mit den Nahmen merkwürdiger Männer, die nach ihrer individuellen Sinnesart scherzend und spottend zu rühren verstanden. Der sokratische Humor philosophirt heiter scherzend und innig rührend noch am Rande des Grabes. Der sternische Humor tändelt anmuthig, aber ein wenig weinerlich, mit dem Ernste des Lebens. Der jeanpaulische Humor erschafft ein tragikomisches Pathos, in welchem die Bestimmung des Menschen so groß, und die menschliche Natur, wie sie gewöhnlich ist, so klein erscheint, daß sich das Lachen in ein inniges Mitleid, aber auch in eine Weltverachtung auflöset, die so schmerzlich werden kann, daß sie uns selbst gegen das Schöne

gleichgültig macht. Das Große, das Kühne, das Sinnreiche, kann mit humoristischen Darstellungen dieser Art mannigfaltig bestehen; aber reines Gefühl für das Schöne ist mit der Seltsamkeit eines solchen tragikomischen Pathos kaum vereinbar.

Zweite Abtheilung.

Allgemeine Theorie der schönen Künste.

I.

Princip der schönen Kunst.

Wenn man verstanden hat, was das Schöne überhaupt ist, es zeige sich in der Natur, oder in Kunstwerken, so bleibt noch vieles zu erörtern übrig, was die Kunstschönheit allein angeht. Denn in der Empfindung dieser Schönheit tritt zu dem allgemeinen ästhetischen Interesse noch ein besonderes, das Kunstinteresse, hinzu. Unterscheidet man dieses nicht genau von jenem, so entsteht eine Verwirrung der Begriffe, deren Folge einseitige, oder ganz falsche, Schätzung des Kunstschönen ist.

Für Kunst überhaupt interessirt sich der Mensch, wie für das Schöne, unmittelbar und ohne alle Nebenzwecke. In einem Kunstwerke, von welcher Art es auch sey, erkennt der denkend-empfindende Geist die Gesetze seines eigenen Schaffens und Wirkens. Er empfindet, daß er durch seine Kunstfähigkeit allein fähig wurde, sich über die Thierheit zu erheben, und zur höheren, wissenschaftlichen und sittlichen Bildung fortzuschreiten. Dieses der menschlichen Natur tief einwohnende Kunstinteresse ist unmittelbar weder auf das Schöne, noch sonst auf etwas anderes, außer dem Technischen selbst, gerichtet. Aber es vereinigt sich mit dem ästhetischen Interesse, und giebt diesem einen neuen Charakter, den artistischen, wenn wir das Schöne als ein Product der Geisteskraft und des Talents bewundern. Diese Bewunderung ruft aber auch, früher oder später, die Kritik hervor. Mit der Natur können wir vernünftigerweise nicht rechten. Aber den Künstler, der uns nicht

Genüge thut, dürfen wir fragen: Hast du nicht gefehlt? Warum hast du deine Sache so, und nicht anders, gemacht? Denn die Kunst trägt in sich den Anspruch auf Zweckmäßigkeit; und über das, was in seiner Art für zweckmäßig gebildet gelten soll, hat Jeder, wer den Zweck in's Auge fassen kann, eine Stimme. Dafür aber sollen wir auch mit dem Künstler die Freude theilen, die es ihm selbst machte, mit der schaffenden und bildenden Natur zu wetteifern. Ein Gemählde hat einen Kunstwerth, auch wenn es nur ein sprechend ähnliches Porträt, oder überhaupt ein bewundernswürdig treues Abbild der Natur ist. Auch in der Nachbildung natürlich schöner Formen kann die Kunst mit der Natur wetteifern, ohne etwas aus der Seele des Künstlers hinzuzufügen. Höher steigt der Kunstwerth, wo die Phantasie des Künstlers sich in einer reichen Erfindung offenbart. Aber erst dann erreicht ein Werk der schönen Kunst den Gipfel der Vor=

trefflichkeit, wenn sein ästhetischer Gehalt mit dem Kunstwerthe in Einem Effecte zusammenfällt, der denkende Geist sich selbst und seine innige Empfindung des Schönen in die Nachahmung der Natur, oder in den Wetteifer mit ihr, überträgt, und durch eigne Kraft, die den Stoff beherrscht, auch in der Kunst als Herr der Natur erscheint.

Also nicht Nachahmung der Natur, wie man das Wort gewöhnlich versteht, noch weniger Nachahmung der schönen Natur, sondern ästhetischer Wetteifer mit der Natur ist das Princip und höchste Gesetz der schönen Kunst.

Der ästhetische Wetteifer der Kunst mit der Natur schließt bald mehr, bald weniger, Nachahmung des Natürlichen in sich. Denn nichts Unnatürliches kann der Form unsers Daseyns gemäß unsre

geistigen Kräfte harmonisch beschäftigen, folglich auch nicht schön seyn. Unsre menschliche Natur ist ja ein Theil der allgemeinen Natur, die uns umgiebt. Ihre Gesetze sind auch unsre Gesetze, wenn gleich unter Beschränkungen durch ein Gesetz der Idealität, das die Natur nicht kennt. Die Phantasie des Künstlers mag also immerhin Fragmente der Natur in's Unendliche durch einander mischen; was sie aus diesem Stoffe bildet, muß doch, wenn es schön seyn soll, irgend einen Typus der Natürlichkeit in sich tragen, wie der Mensch, als Mensch, den Typus oder die Urform der Natürlichkeit seiner eignen Gattung in sich trägt. Nichts anderes, als Uebereinstimmung mit einer solchen Urform ist es, was wir in der Kunst, wie im Leben, das Natürliche nennen; denn dieß abgerechnet, ist ja unmöglich, daß irgend etwas in der Natur entstehe, oder von der Kunst durch natürliche Mittel hervorgebracht werde, was nicht den allgemei-

nen Gesetzen der Natur, d. h. den Bedingungen der Möglichkeit eines nicht übernatürlichen Daseyns gemäß wäre. Daraus aber folgt nicht, daß jede schöne Kunst auf eine ähnliche Art, wie diejenigen, die man vorzugsweise die nachahmenden Künste nennt, namentlich die zeichnenden und plastischen, ein Vorbild in der Natur suche, von dem sie ein mehr oder weniger treues, oder verändertes Nachbild aufstelle. So kann die Kunst nur da verfahren, wo sie etwas Aeußeres darstellen will, das in das Auge fällt, oder fallen könnte. Künste, die auf innere Natürlichkeit beschränkt sind, z. B. die Musik, folgen nur dem allgemeinen Typus der menschlichen Natur, indem sie sich in die Gesetze fügen, die einer natürlichen Empfindungsart gemäß sind. Immer aber soll der Künstler der Natur die Seite abzusehen suchen, von der sie uns durch innere Harmonie und durch die übrigen Elemente des Schönen ästhetisch interessirt. Gelingt dieß dem

Künstler nicht, so kann auch die treueste Nachahmung der Natur nicht schön ausfallen. Wo nun endlich die schöne Kunst etwas Aeußeres bilden will, das ihr die Natur nicht vorgebildet hat, da findet sie wenigstens in der besondern Bestimmung des Kunstwerks eine Regel der Natürlichkeit. So folgt die Baukunst der Natur der Sache und der natürlichen Empfindungsart des Menschen, wenn sie die Wohnungen für Götter anders bauet, als die Wohnungen für Menschen, und ein christliches Gotteshaus nicht wie einen Tempel der Venus.

Zur ästhetischen Nachahmung der Natur gehört aber auch, daß der Geist der Natur nachgeahmt werde. Geist der Natur ist das Gesetz des unendlichen Lebens in der Entwickelung organischer Gestalten. Schaffend erscheint die Natur; und schöpferisch soll die Kunst erscheinen. Eine neue Welt soll sie hervorbringen, die von

einer gewissen Seite der wirklichen ähnlich, von einer andern oft sehr verschieden von ihr ist. Als eine zweite Natur, nur nicht den natürlichen Gesetzen allein gehorchend, sondern auch der höheren Bestimmung des Menschen eingedenk, soll die schöne Kunst die Grenzen der Natürlichkeit erweitern.

Der ästhetische Wetteifer der Kunst mit der Natur führt von selbst zu der idealen Schönheit, wenn die Phantasie des Künstlers den Gesetzen des Schönen gemäß den höchsten Schwung nimmt. Schon in der Exposition der Idee des Schönen überhaupt zeigte sich uns, daß Idealität im Allgemeinen noch nicht Schönheit, und daß nicht alle Schönheit ideal ist. Aber vollkommen ist, wie wir gesehen haben, keine Schönheit, der das Gepräge des freien Emporstrebens des Geistes zum Unendlichen fehlt. Dieses Gepräge des Unendlichen ist nicht den schönen Idealen, die ein Erzeugniß der begeisterten Phantasie der Künstler

sind, ausschließlich eigen. Darstellung des Unendlichen selbst ist unmöglich. Andeutung des Unendlichen durch symbolische Bezeichnung ist auf mannigfache Art möglich, aber an sich noch lange nicht schön. Der dunkeln, meistens trüben, und nicht selten verworrenen Symbolik zu entgehen; das Ueberirdische selbst mit dem Irdischen, das Natürliche mit dem Uebernatürlichen in einer lebendigen Darstellung auszugleichen; und eben dadurch die höchste Schönheit hervorzubringen, die der menschliche Geist in der Empfindung wirklicher Erscheinungen fassen kann; erschafft die Künstlerphantasie nach einem Typus der Natürlichkeit das Ideale in der Kunst. Dieses Ideale entsteht, wenn die Phantasie die natürlich schönen Formen, einem Gefühle von überirdischer Schönheit gemäß, nicht zerstört, aber auf eine Art, von der das Gefühl allein die Rechenschaft geben kann, die ihm genügt, unmerklich verändert und erweitert, so, daß das Natürliche in dieser Darstel-

lung zugleich als übernatürlich erscheint. Daß eine solche Darstellung des Uebernatürlichen im Natürlichen möglich ist, hat die schöne Kunst, besonders in Griechenland und in Italien, längst durch die That bewiesen. Aber wie es möglich ist, wird immer ein Geheimniß bleiben, wenn wir nicht erforschen können, wie die Natur überhaupt sich zum Unendlichen verhält, und wie es kommt, daß die Natur selbst in ihren vollkommenern Bildungen nach einer noch höheren Vollkommenheit zu streben scheint, die sie nie erreicht. Diese höhere, der Natur gleichsam selbst vorschwebende, aber ihr unerreichbare Vollkommenheit ist es, was die idealisirende Künstlerphantasie in der Wirklichkeit darzustellen strebt, und was da, wo sie ihr Ziel erreicht, als ideale Kunstschönheit wirklich erscheint. Besonders merkwürdig erscheint dieses Ideale in der artistischen Darstellung menschlicher Gestalten, die der irdischen und einer überirdischen Welt zugleich anzugehören scheinen.

"In welchen Himmel hast du geblickt, als du diesen Engel mahltest?" fragte ein Pabst den Guido Reni. Und so fragen wir Alle den Künstler, der uns auf eine ähnliche Art bezaubert, und der doch nichts weiter zu antworten weiß, als, daß er zugleich der Natur und seinen höheren Gefühlen folgte. Daher unterschied sich auch das romantische Kunstideal schon in seiner Entstehung von dem griechischen, weil es von einem andern Gefühle des Göttlichen ausging. Das griechische Kunstideal ging mehr in die Form über; das romantische mehr in den Ausdruck.

Eine grundfalsche Forderung macht die Kritik an die Kunst, wenn sie verlangt, daß die Kunst des Schönen immer idealisiren solle. Denn auch ohne alle eigentliche Idealität kann das Schöne in der Kunst, wie in der Natur, gar mannigfaltig bestehen. Aber auch da, wo die Kunst nicht idealisirt, soll sie nie vergessen, daß

sie in der Nachahmung der Natur nur insofern schöne Kunst ist, als sie von dem Natürlichen Alles entfernt, was das ästhetische Interesse stört. Mit Fleiß soll sie aus dem Natürlichen das ästhetisch Interessante hervorheben, und nur dieß in neuen Erscheinungen darstellen, als ob es der wirklichen Natur angehörte. In diesem Sinne soll die Kunst die Natur, wie das Leben, verschönern.

Im ästhetischen Wetteifer mit der Natur geräth die Kunst auch wohl auf die Arabeske. Dann wirft sie spielend die natürlichen Bildungen theilweise durch einander, läßt menschliche Gestalten aus Blumen entsprießen, menschliche Glieder in Zweige auswachsen, und noch auf andre Art willkürlich Eins aus dem Andern werden, wie in einem Traume. Die echte Arabeske kann den höchsten Reiz der Formen mit einem lebendigen Ausdrucke, und sogar mit einer gewissen Idealität, verbinden

binden. Das Bewundernswürdigste dieser Art möchten wohl Raphael's Verzierungen der Logen des Vaticans seyn. Aber das unverdorbene Kunstgefühl hängt so fest an der Natur, daß es auch die reizendste Arabeske nur als ein Nebenwerk, ein Spiel der Künstlerlaune, oder als Einfassung, oder zufällige Ausschmückung anderer Kunstwerke, duldet. Die unechte und geschmacklose Arabeske ist eine ästhetische Fratze.

II.

Von den besondern Elementen des Kunstschönen.

Die Elemente des Schönen überhaupt müssen, wie sich von selbst versteht, auch in schönen Kunstwerken sich wieder finden. Aber durch den ästhetischen Wetteifer der Kunst mit der Natur entstehen noch besondre Elemente des Kunstschönen, die einer Erklärung bedürfen, und als besondre

Gesichtspunkte der Kritik mannigfaltig in Betracht kommen.

Unter diesen Elementen des Kunstschönen ist überall, wo die Kunst, treu nachahmend, oder idealisirend, mit der Natur wetteifert, das erste die ästhetische Wahrheit. Der verkennt die schöne Kunst von Grund aus, wer es für ihre Bestimmung hält, zu täuschen. Die Kunst muß uns sehr oft auf eine gewisse Art täuschen, um ihren Zweck zu erreichen; immer aber soll die Täuschung nur Mittel, nie Zweck, seyn. Täuschung allein, zum Beispiel in Gemählden durch Perspective und durch alles Uebrige, was dem Gemählde die Haltung giebt, in welcher der gemahlte Gegenstand als ein wirklicher erscheint, ist für sich allein ohne ästhetischen Werth. Was der Geist sucht, wenn ihn nach Wahrheit überhaupt verlangt, soll er auch in der schönen Kunst wieder finden; also da, wo die Kunst das Leben darstellt, soll sie auch die höheren

Gefühle treu ausdrücken, die das Interesse für Wahrheit begleiten. Moralische und religiöse Wahrheit soll in diesen Bildern des Lebens erscheinen. Traurige Wahrheiten soll die Kunst entweder ganz umgehen, oder doch so mildern, daß sie uns nicht niederschlagen. Denn wo der Mensch aufhört, sich seines geistigen Daseyns zu freuen, verschwindet das Schöne. Mit den Uebeln des wirklichen Lebens soll sie uns so versöhnen, daß wir selbst in der Entbehrung einer besseren Wirklichkeit ein höheres Leben ahnden, und mit Schiller sagen müssen: "Was du als Schönheit hier empfunden, wird einst als Wahrheit dir entgegen gehn."

Ein anderes Element des Kunstschönen ist die artistische Natürlichkeit, die man Leichtigkeit nennt. Die Natur kennt keine Mühe; die Kunst soll sie auch nicht zu kennen scheinen; das heißt, so mühsam auch die Vollendung manches Kunstwerks dem Künstler geworden seyn mag, soll doch

nicht eine Spur dieser Anstrengung in dem Kunstwerke selbst sichtbar werden.

Ein drittes Element des Kunstschönen ist die Neuheit. Die Natur bringt immer etwas Neues hervor. Nie ist eins ihrer Producte bloße Wiederhohlung eines vorigen. Für sich betrachtet, ist der Reiz der Neuheit nichts weniger als von ästhetischem Werthe. Nach dem Neuen läuft der große Haufe; und auch ein gebildetes Publicum vergißt nicht selten das Schöne über dem Neuen. Wo die Mode regiert — und die regiert im neueren Europa überall — ist der schlechteste Geschmack nicht selten der neueste. Ein mannigfaltiger Ungeschmack in der Kunst und Litteratur fließt allein aus dieser Quelle. Aber ein Kunstwerk ohne irgend einen Zug der Neuheit ist gewiß nicht aus der Seele eines Künstlers hervorgegangen, der einen Wetteifer mit der bildenden Natur eingehen, nicht ihre Schöpfungen, oder die Erfindungen eines Andern,

mechanisch nachbilden wollte. Durch bloßes Copiren, wo Copien möglich sind, mag der angehende Künstler lernen, mit der Kunst, der er sich widmet, vertrauter zu werden. Werke eines Meisters copirt auch wohl ein Mal ein Meister, um eine Schönheit, die in gewisser Hinsicht nicht wohl übertroffen werden kann, wenigstens zu vervielfältigen. Der Nachahmer, der mehr als Copist ist, zeigt sich wenigstens dadurch als Erfinder, daß er Gegenstücke und Seitenstücke zu den Erfindungen Anderer aufstellt. Wahrer Künstlergeist aber kann ohne Erfindung, folglich ohne die Neuheit, an der man die Erfindung erkennt, sich selbst nicht Genüge thun. Geht diese Neuheit aus einer dem Künstler ausschließlich eignen Ansicht und Sinnesart hervor, so heißt sie Originalität. Zu den widersinnigsten und doch nicht ungewöhnlichen Erscheinungen im Gebiete der schönen Kunst gehört affectirte, das heißt, sich selbst aufhebende Originalität. Wahre Ori-

ginalität gründet sich immer auf die gediegenste Natürlichkeit der Aeußerungen einer individuellen Denk- und Sinnesart, wenn gleich nicht immer auf ein entschiedenes Talent, das Natürliche, oder Ideale, in der Kunst nicht zu verfehlen. Schöpferische Originalität ist das untrügliche Kennzeichen des Kunstgenies. Was Genie überhaupt ist, wie es sich zum bloßen Talente verhält, und wie mancherlei Arten des Genies es geben kann, muß die Aesthetik der Psychologie zu untersuchen überlassen. Wo aber auch der menschliche Geist in jener seltenen Kraft und Selbstständigkeit erscheine, durch die er wie ein Genius, ein Geist von höherer Natur, in der Kunst neue Bahnen bricht, und in der Wissenschaft neue Ansichten öffnet; immer thut er sich auf dieser äußersten Höhe der menschlichen Anlagen zum Erfinden und Denken durch eine Freiheit kund, die den gewöhnlichen Naturen fremd ist. Das wahre Genie verschmäht nicht Beispiele und

Muster, so weit sie ihm genügen; aber sein dringendstes Bedürfniß ist, daß es sich selbst genüge. Sein Denken und Sinnen geht von dem verborgenen Punkte aus, wo die geistige Natur im Menschen anfängt. Daher sucht es in den Wissenschaften gerade dasjenige zu leisten, was die Vernunft in Beziehung auf diese oder jene Wissenschaft ursprünglich, nicht nach hergebrachten Ansichten und Meinungen, verlangt; und in der schönen Kunst will das Genie nicht methodisch nach Regeln, weil jede Regel trüglich seyn kann, sondern seinem höheren Gefühle vertrauend, nicht Muster nachahmend, sondern schöpferisch mit der Natur wetteifern, indem es sie selbst so unverfälscht, als möglich, in sich aufnimmt. Unnatur und wahres Genie sind unvereinbar. Daher ist auch jede Art von Affectation, jedes Haschen und Ringen nach dem Außerordentlichen und Unerhörten, dem wahren Genie völlig fremd. Des Außerordentlichen seiner Wirkungen ist es

sich selbst nicht bewußt, weil es, seines Wissens, nichts weiter leistet, als überhaupt das Rechte. Daraus erklärt sich denn auch, was beim ersten Ansehen sich selbst zu widersprechen scheint, daß die Werke des wahren Genies mit einer bewundernswürdigen Originalität die reinste und allgemeinste Objectivität in sich vereinigen; denn auf dem ihm eignen Wege fand das Genie, was wir Alle suchen, wenn uns das rechte Ziel vorschwebt. Uebrigens erkennt man die Originalität des Kunstgenies im Schönen weit weniger an der Masse und Mannigfaltigkeit der Erfindungen, als an der Art, wie der Künstler seinen Gegenstand behandelt hat. Da blickt zuweilen auch aus kleinen Zügen die Begeisterung hervor, in welcher alle geistigen Kräfte energisch auf einen gemeinschaftlichen Zweck hinwirkten; zuweilen spricht besonders anziehend aus solchen Zügen der ordnende, helle und feine Kunstverstand, der dem wahren Genie eben so eigen, als dem Aftergenie fremd ist.

Zu den Elementen des Kunstschönen muß besonders noch das Geistreiche gezählt werden. Es entsteht, wenn Verstand und Phantasie so zusammen wirken, daß Gedanken, die eine feine Beobachtung voraussetzen, natürlich, treffend, und doch durch eine gewisse Neuheit überraschend, hervortreten. Dieses bestimmte Zusammenwirken des Verstandes und der Phantasie mit einem feinen Beobachtungstalente ist es, was man Geist im ästhetischen Sinne nennt. Es ist nahe verwandt mit dem eigentlichen Witze, mit dem es im Französischen und Englischen auch einerlei Nahmen hat. Was geistreich ist, interessirt durch sich selbst, weckt und ermuntert die Aufmerksamkeit, und belebt jedes andere Interesse, mit dem es sich verbindet. Daher nennt Kant den Geist, in diesem ästhetischen Sinne, "das belebende Princip im Gemüthe." Geistreich oder geistvoll sollte man nun eigentlich nur Reflexionen und Darstellungen nennen, in denen dieses belebende Princip besonders

hervorsticht. Aber wir haben kein anderes Wort, Reflexionen und Darstellungen zu bezeichnen, an denen dieses Princip, wenn gleich keinen hervorstechenden, doch einen wesentlichen Antheil hat. Die Verwandtschaft des Geistreichen mit dem Kunstschönen, besonders in der Poesie, hat veranlaßt, daß man nicht selten das eine mit dem andern verwechselt. Der französische Geschmack gefällt sich sogar in dieser Verwechselung. Aber wenn gleich das Geistreiche allein nicht schön ist, so gehört es doch zum Schönen in der Kunst, besonders in der Poesie. Denn artistische Erfindung, die gelingt, sey sie auch noch so gering, setzt neben der Phantasie immer auch Kunstverstand voraus; ein kalter und trockener Verstand aber ist durchaus unästhetisch. Wir verlangen also zur vollen Befriedigung der Ansprüche, die wir an ein ästhetisches Kunstwerk machen, daß der Verstand in ihm als Geist erscheine. Ein geistloses Kunstwerk, das in andrer Hinsicht nicht ohne

ästhetisches Verdienst ist, gleicht einem schön gebildeten, aber durch keinen Zug, der Geist ankündigt, belebten Gesichte. Ein geistloses Gedicht kann durch keine Schönheit der Form den Mangel eines so wesentlichen Bestandtheils des poetischen Gehalts vergüten.

Ein Kunstwerk, das alle Elemente des Schönen, die es seiner besondern Natur gemäß in sich aufnehmen kann, wirklich in sich trägt, ist in seiner Art classisch. Denn classisch überhaupt sollte man nur dasjenige nennen, was in jeder Hinsicht vollendet ist. Die Erscheinungen einer verwilderten Genialität sind nicht classisch; noch weniger aber gebührt dieser Ehrennahme den trivialen Producten eines abgeregelten Kunstfleißes. Daß nicht gegen die allgemeinen Gesetze der Form gefehlt sey, ist das Erste, aber auch das Geringste, was man billig von einem Kunstwerke verlangt; und doch hat man hier und da auch die geistloseste Cor=

rectheit classisch genannt, wenn ihr nur das negative Verdienst zugestanden werden mußte, ein nüchternes Ebenmaß beobachtet zu haben zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig. Ein classisches Kunstwerk ist immer ein Werk des Genies, aber eines wahrhaft gebildeten Genies. Ein classisches Gepräge hat im Ganzen die Kunst und Litteratur der Alten. Die ältere romantische Kunst und Litteratur hat, ungeachtet ihrer hohen Schönheit im Einzelnen, nichts Classisches aufzuweisen. In dieser Hinsicht sind die Werke aus den besten griechischen und römischen Zeiten die ewigen Muster des Geschmacks. Wer sich über sie erhaben glaubte, und nach ihnen sich zu bilden verschmähte, hat in neueren Zeiten noch nie etwas wahrhaft Classisches hervorgebracht.

* * *

Auf die Möglichkeit einer unendlich mannigfaltigen Verschmelzung der Elemente

des Schönen in der Kunst, sowohl unter einander, als mit der Individualität des Künstlers, mit seinem Zeitalter, und mit den artistischen Wendungen, die den Ausdruck im Schönen erhöhen, gründet sich, was man in der Kunstsprache den Styl nennt.

Will man zu dem Style eines Kunstwerks nur dasjenige zählen, wodurch dieses Kunstwerk mit den allgemeinen Gesetzen des Schönen und den Regeln der Kunst übereinstimmt, oder sich von diesen Gesetzen und Regeln entfernt, dann muß man freilich auch sagen, daß es in jeder Kunst nur Einen guten Styl gebe. Aber dann bezeichnet man überflüssig mit einem neuen Worte, was sich nach der Theorie des Schönen von selbst versteht. Was man eigentlich Styl nennen sollte, und auch gewöhnlich so nennt, ist weder Uebereinstimmung mit den allgemeinen Gesetzen des Schönen, und den besondern Regeln einer

Kunst, noch Abweichung von diesen Gesetzen und Regeln. Ein guter Styl ist nur Modification des Schönen, die dadurch möglich wird, daß innerhalb der Grenzen einer schönen Kunst eine unendliche Mannigfaltigkeit von Darstellungsarten Statt findet, die, so sehr sie auch von einander abweichen mögen, wie z. B. der Styl Raphaels vom Style Michel Angelo's, der Styl Klopstock's von Göthe'ns Style, der italienische Styl in der Musik von dem deutschen, doch in dem, was überhaupt zur Schönheit einer bestimmten Gattung von Kunstwerken gehört, mit einander übereinstimmen. Wer diesen, der gesunden Kritik unentbehrlichen Unterschied zwischen gutem Styl und Kunstschönheit einer gewissen Gattung nicht anerkennen will, läuft Gefahr, eine Fülle des Schönen, die innerhalb der Grenzen einer Kunst Statt finden kann, einem pedantischen Stylismus aufzuopfern, der nichts gelten läßt, was nicht irgend einem besondern Style gemäß ist,

der dann das Schöne einer gewissen Gattung im Allgemeinen repräsentiren soll. Zeigt aber ein Kunstwerk gewisse Eigenheiten, die auffallen, und doch das Schöne unmittelbar nicht angehen, oder uns auch wohl in der reinen Empfindung des Schönen stören, so nenne man diese, wie es auch schon üblich ist, Manier. Liegt in dieser Manier aber gar etwas Gesuchtes, das der Künstler selbst für schön hält, so entsteht der manierirte Styl, der vor der Kritik keine Gnade finden muß. Bis zum Widrigen manierirt ist gewöhnlich der Styl der Nachahmer, die für Originale gelten wollen.

Daß nicht etwas von der Individualität des Künstlers, dessen Denk- und Sinnesart in seinen Erfindungen lebt, auch in seinem Styl übergehen sollte, ist kaum denkbar. Der natürlichste Styl ist die unwillkürlichste Erscheinung des bildenden Geistes, der sich selbst nicht verleugnen kann.

Aber selten bringt die Natur eine Individualität hervor, die der allgemeinen Norm der gebildeten Menschheit so entspricht, daß sie wenigstens in den wesentlichsten Zügen diese Norm lebendig darstellt. Solche Günstlinge der Natur dürfen nur ihr eignes Wesen aussprechen, um auch durch ihren Styl ihren Erfindungen jene innere Objectivität zu geben, die der Triumph der Kunst ist. Die meisten Künstler können zufrieden seyn, wenn ihnen die Kritik die Erscheinung ihres individuellen Selbst im Styl ihrer Werke nicht als einen Fehler zur Last legt.

Ist der individuelle Styl eines Meisters original und von objectiver Vortrefflichkeit, so reizt er fast unvermeidlich zur Nachahmung. Auf diese Art kann sich ein guter Styl der Schule bilden, in welcher der Geist des Meisters neue Bildungen hervorruft, die sich ohne Affectation und Manier, also ohne alle ängstliche und kleinliche Nachahmung, dem Muster nähern. Aber wo ist die

die gute Schule, aus der nicht auch schlechte Schüler hervorgegangen wären? Es ist also noch kein Lob für den Künstler, wenn man von ihm sagen kann, daß er zu dieser oder jener guten Schule gehöre. Und was eine einzige schlechte Schule zu schaden vermag, wenn sie den Geschmack des Publicums von seiner schwachen Seite zu fesseln weiß, zum Beispiel den Geschmack des deutschen Publicums von der Seite der gutmüthigen Schwärmerei, können selbst die besten Muster nur langsam wieder gut machen.

Von entscheidender Wichtigkeit für den Styl eines Künstlers ist gewöhnlich der Geschmack des **Zeitalters**, in welchem er lebte, und der Nation, der er angehörte. Denn welche Individualität ist so stark, daß sie sich beim Eindrucke der Umgebungen den bildenden oder mißbildenden Einflüssen der allgemeinen Denk- und Sinnesart entziehen könnte? So wie aller echte Styl von dem

Geiste des Künstlers ausgeht, so erscheint auch der Geist des Zeitalters in allen Kunstwerken, die uns durch frische und innige Lebendigkeit anziehen. Auf den Künstler, der sich zu vornehm dünkt, seiner Mitwelt und seinem Vaterlande in einer gewissen Gemeinschaft des Geschmacks anzugehören, wird auch die Nachwelt wenig achten. Darum sind alle unbedingte Nachahmungen des griechischen Styls in den neueren Jahrhunderten kalt und pedantisch ausgefallen, außer in der Bildhauerkunst und Sculptur, wo die Neueren eigentlich gar keinen Geschmack haben, und zum Theil in der Architektur, wo das Gebäude einen griechischen Zweck haben soll, der denn freilich in unsern Zeiten nur ein eingebildeter Zweck ist.

Was man griechischen Styl nennt, ist großen Theils die Schönheit selbst, aber doch auch, wie alles Irdische, nicht ohne eine gewisse Beschränkung. Wahrhaft normal ist in der Kunst nur das Allgemeine,

das keinem Zeitalter, keiner Nation, vollkommen angehören kann. Darum mußte den Griechen manche Art des Schönen, zum Beispiel die Reize der echten romantischen Poesie, völlig fremd bleiben, weil die griechischen Künstler echt griechisch dachten und empfanden. Aber des griechischen Künstlers angelegentlichste Sorge war, die Urform des menschlichen Daseyns in seiner Seele aufzubewahren, und in seinen künstlerischen Erfindungen erscheinen zu lassen. Alles Ueberspannte und Uebertriebene war ihm in der Kunst, wie im Leben, zuwider. Er versenkte sich in keine düstre Betrachtung seiner selbst. Heiter blickte er in die Welt; freuete sich seiner Kraft; ergriff die Natur, wie sie ist, mit inniger Liebe zu ihr; steigerte den Typus der Natürlichkeit bis zur reinsten Idealität; und schwelgte in Kunstgenuß, ohne zu schwärmen. Seinem Kunstbedürfnisse gemäß bildete der Grieche sogar das Ernsteste, das der Mensch hat, seine Religion, zu einem ästhetischen Traum um;

aber nicht, um mit ihr zu spielen. Die mythischen Erfindungen der Künstler sollten das Göttliche in den Umkreis des Menschlichen herüberziehen und es versinnlichen in reizenden Formen. Die schöne Kunst der Griechen sollte den Menschen die natürlichsten Verhältnisse des Lebens auf das interessanteste vergegenwärtigen, das Anmuthigste, das das Leben hat, in sich aufnehmen, und selbst mit dem unvermeidlichen Uebel, das die Menschheit drückt, liebreich das Herz aussöhnen. Ein Nationalstyl, der aus einem solchen Geiste hervorgegangen ist, wird im Ganzen musterhaft bleiben, wo guter Geschmack etwas gilt. Aber dasjenige, was die griechische Kunst wahrhaft Normales hat, mit Auswahl und Geist auch in Kunstwerken nachzuahmen, die nicht mehr im Gebiete des eigentlich griechischen Geschmackes liegen, dazu wird ein selbstständiger und eigner Geschmack erfordert, zum Beispiel ein solcher, wie ihn die italienischen Mahler und Dichter zeigten, als sie roman=

tische Ideen und Gefühle, die der Grieche nicht gekannt hat, nach ihrem gebildeten Kunstbedürfnisse auszudrücken, den Griechen ablernten.

Dem griechischen Style stellt die neuere Kritik den romantischen entgegen. Aber auch dieser Gegensatz ist nur in so fern treffend, als der Styl vom Geiste ausgeht, nicht auf zufällige Formen beschränkt ist. Denn zwischen dem Geiste der griechischen und der romantischen Kunst findet allerdings ein Gegensatz Statt, der zum Theil schon oben in der Analyse des Unterschieds zwischen freier und gebundener Schönheit bezeichnet werden mußte. Aber durch diesen Gegensatz wird das Eigenthümliche der romantischen Kunst bei weitem nicht erschöpft; denn diese unterscheidet sich von der griechischen auch durch mehrere andere Eigenheiten. Der wesentliche Unterschied zwischen der griechischen und der romantischen Kunstschönheit bezieht sich auf die

Form sowohl, als auf den Ausdruck. In allen griechischen Formen zeigt sich eine gehaltene Neigung zum Einfachen und Regelmäßigen, bis zur plastischen Abrundung. In den romantischen Formen herrscht die Mannigfaltigkeit über die Einheit, die Willkür einer kühnen Phantasie über den ordnenden Kunstverstand, so mächtig, daß nicht selten Natur und Wahrheit, und mit ihnen die wahre Schönheit, aus diesen Formen ganz verschwinden. Diesen Zug hat der romantische Geschmack mit dem orientalischen gemein, mit dem er noch von mehreren Seiten verwandt ist. Aber das meiste der romantischen Kunst Eigenthümliche gehört zum Ausdrucke im Schönen, nicht zur Form. Wie weit es sich mit griechischen Formen vereinigen läßt, hat besonders Klopstock durch seine religiöse Poesie bewiesen. Denn die Seele der romantischen Kunstschönheit ist das Christenthum, wie sich auch immer der Einfluß, den es auf die Phantasie der Künst-

ler gehabt hat, in gewissen Erfindungen verbergen mag. Wie das Christenthum zum griechischen Heidenthum, so verhält sich in Allem, was zum ästhetischen Ausdrucke bestimmter und unbestimmter Gedanken und Gefühle gehört, die romantische Kunstschönheit zu der griechischen. Wer, mit einem neueren Kritiker, die griechische Cultur überhaupt nur für veredelte Sinnlichkeit ansieht, hat sie schlecht verstanden; aber der griechische Geschmack floh alle Mystik, und der romantische Geschmack entwickelte sich unter beständigen Einflüssen des christlichen Mysticismus. Die schönste Seite der Romantik ist ihre schwärmerisch zarte Sittlichkeit, besonders im Ausdrucke der Gefühle der Liebe. Durch diese Aeußerung ihrer eigenthümlichen Natur hat sie der Kunst, besonders der Poesie, eine ganz neue und unerschöpfliche, den Griechen unbekannte Welt aufgeschlossen. Aber Alles zu entwickeln, was die romantische Kunstschönheit von der griechischen wesent-

lich unterscheidet, würde eine eigene Abhandlung erfordert. Vieles ist neuerlich darüber gesagt, aber auch vieles noch zu sagen übrig. Nur vergesse man nicht, wenn man dieses Thema weiter ausführen will, daß ein großer Theil des Ritterthums, des Lieblingsgegenstandes der romantischen Poesie, mehr zufällig, als wesentlich, in die Elemente der romantischen Kunstschönheit überging. Das ganze Feudalwesen und die dadurch modificirte Verbindung des Damendienstes mit dem Gottesdienste geht ursprünglich das Christenthum nichts an. Auch daß in der romantischen Poesie der Klang und Reim, in der griechischen der reimlose Rhythmus, herrscht, hat seinen Grund mehr in der Verschiedenheit der Sprachen, als in einem Gegensatze der Denk- und Sinnesart. Eine völlige Verwirrung der Begriffe ist vollends unvermeidlich, wenn man den romantischen Geist und Styl der Kunst, so wie er sich wirklich unter dem Einflusse von tausend zufälligen

Dingen im christlichen Europa des Mittelalters entwickelt und gebildet hat, mit einem Abstractum von Romantik verwechselt, das man ganz und gar im Allgemeinen aus dem Innern des Gemüths deduciren will.

* * *

Die unendliche Verschiedenheit des Styls in der schönen Kunst erhält noch eine Menge besonderer Züge durch die artistischen Darstellungen des Abstracten, Uebersinnlichen, und Uebernatürlichen.

Das Gefühl kennt nichts Abstractes; aber in der Kunst soll auch der Verstand, wenn gleich nicht als kalter, Begriffe bildender und zersetzender Verstand in trockenen logischen Formen, sondern vereinigt mit der Phantasie, wie wir oben sahen, als ästhetischer Geist, erscheinen. In der Natur existirt nur das Einzelne, nicht das

Allgemeine; und wo sich die Kunst mit der Natur entzweiet, hört sie auf, schöne Kunst zu seyn. Gleichwohl kann das Kunstinteresse verlangen, daß die Kunst im ästhetischen Wetteifer mit der Natur auch das Allgemeine, das des denkenden Geistes Eigenthum ist, ausdrücke, so gut es ihr möglich ist, indem sie es aus dem Einzelnen hervorblicken läßt, und dadurch versinnlicht. Diese Versinnlichung des Allgemeinen ist aber auch sehr oft die Klippe geworden, an der die Kunst gescheitert ist, nicht eben als Kunst überhaupt, desto mehr aber als schöne Kunst.

Wo das Abstracte mit dem Idealen zusammenfällt, da ist der Weg zur schönen Versinnlichung abstracter Vorstellungen bald gefunden, wenn kein falsches Kunstinteresse über das wahre den Sieg davon trägt. Dann tritt in den idealen Darstellungen, von denen oben die Rede war, das Uebersinnliche als höhere Natürlichkeit im Sinnlichen,

und das Allgemeine, das nur gedacht, nicht empfunden werden kann, im Einzelnen gleichsam lebendig hervor, z. B. in einem Jupitersbilde überirdische Macht und Majestät, in einer mediceischen Venus die weibliche Sittsamkeit im reinen Gewande der Natur, das heißt, ohne Verhüllung der weiblichen Reize. Aber nicht überall, wo die Kunst das Abstracte versinnlichen will, kann sie idealisiren. Da geräth sie denn, und selten zu ihrem Glücke, auf die Allegorie. Es giebt keine Art von Darstellungen, durch die sich die Kunst so oft an der Natur und an dem unverdorbenen Geschmacke versündigt hätte, als durch die allegorischen.

Die allegorischen Darstellungen liegen da, wo sie einen ästhetischen Werth haben, gewissermaßen in der Mitte zwischen der natürlichen Sprache der schönen Kunst, die unmittelbar zum Gefühle redet, und einer hieroglyphischen Zeichen- und Symbolensprache, die erst vom Verstande gedeutet wer-

den muß. Das Allgemeine soll in der Allegorie durch Bezeichnung und Andeutung aus dem Einzelnen hervorblicken, und zuweilen soll durch solche Darstellungen noch vieles Besondere und Einzelne angedeutet werden, das dann zugleich errathen werden muß. Aber Räthsel zu lösen, ist eine Aufgabe für den Verstand. Das Interesse des Nachsinnens, das uns die Allegorie durch sich selbst einflößt, ist gar nicht ästhetisch. Soll die Allegorie einen ästhetischen Werth haben, so muß sie geistreich seyn, in der oben erklärten Bedeutung des Worts. Aber das Geistreiche, wie wir gesehen haben, hört auf, ein Element des Kunstschönen zu seyn, wo es nur durch sich selbst interessirt. In dem Mißbrauche der Allegorie ist besonders die gemeine Verwechselung des Geistreichen mit den übrigen Elementen des Schönen sichtbar. Das übermäßige Allegorienwesen in der romantischen Poesie des Mittelalters hatte seinen Grund, wenigstens zum Theil, in der Meinung,

daß die Poesie eine verkleidete Wissenschaft sey, und daß sie durch individuelle Darstellungen unterrichten wolle. Unter den neueren Nationen ist keine dem Allegorienwesen so zugethan, wie die Franzosen, weil der französische Geschmack sich immer geneigt zeigt, das Geistreiche geradezu für schön anzunehmen. In welchen Streit die allegorisirende Kunst mit der Natur geräth, sieht man am deutlichsten an den allegorischen Personen. Denn woran soll man erkennen, daß eine menschliche Gestalt die Tugend vorstellen soll, oder das Glück, oder die Hoffnung, oder die Freiheit, oder das Jahr, oder ein anderes Abstractum, das nicht in einer idealen Bildung sich selbst ausspricht? Attribute sollen es sagen. Da steht denn das Glück auf einem Rade, und die Hoffnung lehnt sich an einen Anker; die Freiheit trägt einen runden Hut, oder eine Freiheitsmütze auf einer Stange; das Jahr ist mit den Producten der Jahrszeiten umgeben; und wie

die Tugend im Allgemeinen durch ein Attribut kenntlich gemacht werden soll, hat man noch nicht entdecken können, obgleich der Gerechtigkeit eine Binde vor die Augen gelegt, und eine Wage in die Hand gegeben ist. Fast alle diese Attribute sind frostige Nothbehelfe, durch Versinnlichung das Unmögliche möglich zu machen. Wenige allegorische Attribute sprechen sich selbst so verständlich aus, wie die Glorien um die Heiligenbilder, oder so schön, wie die Flügel der Psyche. Daß die Kunst viele Schönheit in allegorische Darstellungen hineinlegen kann, ist nicht zu leugnen; aber diese Schönheit geht die Allegorie selbst nichts an. Selbst Raphael konnte für die Philosophie und die Theologie keine recht philosophische und recht theologische Miene finden, als er diese abstracten Vorstellungen allegorisch in weiblicher Gestalt darstellte. In den zeichnenden und plastischen Künsten dienen die allegorischen Personen zuweilen sehr gut zu symbolischen Monumenten,

und zu Ornamenten an Kunstwerken, die schon in anderer Beziehung einen selbstständigen Charakter haben. In der Poesie hat die allegorische Erfindung ein freieres Feld. In lyrischen Gedichten ist sie meistens nur eine lebhaftere Metapher. Aber in der epischen Dichtung hat es immer etwas Widersinniges, personificirte Abstractionen unter wirklichen Wesen leben und handeln zu sehen. Das herrliche Genie des Engländers Edmund Spenser zerstörte durch ein solches Allegorienwesen die ganze Kraft seiner reichen epischen Schöpfung.

Das Uebersinnliche, das die Kunst darstellen kann, ist nicht immer abstract. Wenn es das wäre, verschwände der höchste Reiz der idealen Schönheit. Die Natur selbst hat dafür gesorgt, daß die Gefühle des Uebersinnlichen, das der Mensch in seinem Herzen trägt, in moralische und religiöse Darstellungen übergehen, wenn der Künstler begeistert ist durch die Kraft der

Ideen, die den denkenden Geist über die irdische Wirklichkeit erheben.

Auch ohne Beziehung auf moralische und religiöse Ideen, und überhaupt ohne eigentlich zu idealisiren, strebt die Kunst im Wetteifer mit der Natur nach dem Uebernatürlichen, wenn ihr die Phantasie, und wäre es auch nur im Geschmacke von Tausend und einer Nacht, eine Wunderwelt eröffnet. Der Reiz des Wunderbaren in der Kunst hängt mit der ästhetischen Nachahmung der Natur auf das natürlichste zusammen. Denn die Kunst soll ja im Geiste der Natur wetteifern mit ihr. Ist denn aber nicht die unaufhörliche Entwickelung lebendiger Gestalten in der Natur für unsern Verstand ein ewiges Wunder? Verliert sich nicht alles Natürliche im Wunderbaren, wenn wir es von Grund aus begreifen wollen? Daher findet sich die Künstlerphantasie im ästhetischen Wetteifer mit der Natur an keine bestimmte Ordnung der

Natur=

Naturkräfte und an keine Naturgesetze so gefesselt, daß sie nicht eine andere Welt erfinden dürfte, in welcher die bekannten Naturkräfte nach andern Gesetzen wirken, als in der Welt, die wir durch unsre beschränkten Sinne erkennen. Nun denke man sich nur ein anderes Verhältniß der Naturkräfte zu einander; und es kann ganz in der ästhetischen Ordnung seyn, daß Wesen in menschlicher Gestalt mit Engelsflügeln durch die Luft schweben, und daß ein Kopfnicken Berge erschüttert, oder daß Pferde und Menschen sich in Centauren verwandeln, oder Pferde, Vögel und Schlangen in Hippogryphen. Warum hat sich die neuere Poesie durch falsche Abstraction um den echt ästhetischen und oft so sinnvollen Reiz der Verwandlungen betrügen lassen?

Von eigner Natur sind die mythischen Wunder. Wo diese der schönen Kunst fehlen, da bleibt sie weit zurück hinter dem äußersten Ziele, das sie sonst erreichen kann.

Der Glaube ist es nicht, was diesen Wundern einen ästhetischen Werth giebt; aber frommer Glaube und Sehnsucht nach dem Unendlichen gehörten dazu, sie zu erfinden. Daher die uralte Verschwisterung der Kunst mit der Religion. Dem frommen Glauben selbst ist ziemlich gleichgültig, ob die Wunder, die ihn andächtig beschäftigen, schön, oder geschmacklos, sind. Vereinigt sich aber mit dem religiösen Wunderglauben ein glückliches Interesse für das Schöne, dann erhält auch die Kunst eine neue Richtung. Denn da fängt der höchste Reiz des Wunderbaren an, wo die Phantasie das Göttliche, das über der Natur liegt, in die Natur herabzieht, um ein Uebernatürliches darzustellen, das doch nicht unnatürlich erscheine.

Eine besondre Abhandlung würde erfordert, um deutlich zu zeigen, warum die griechische Mythik mehr, als jede andre, die schöne Kunst gehoben, und ihre

Grenzen erweitert hat. Durch die neuesten Untersuchungen gelehrter Forscher ist endlich unwidersprechlich erwiesen, daß der griechische Götterdienst, seinem eigentlich religiösen, nicht ästhetischen, Charakter nach, aus Aegypten und Asien stammt, und daß er derselbe symbolische Naturdienst war, dem alle Völker des Alterthums anhingen, die das Göttliche nicht über der Natur, sondern in der Natur, suchten. Jeder griechische Mythe hat ursprünglich eine symbolische Bedeutung, und jeder griechische Gott ist ursprünglich eine vergötterte Naturkraft, oder eine vergötterte Erscheinung mehrerer vereinigten Naturkräfte. Aber weil man glaubte, daß das Göttliche, das allein ein menschliches Gemüth mit wahrer Andacht erfüllen kann, der Natur einwohne, gleichsam als Seele der Natur, so identificirte man mit den Naturkräften die moralischen Kräfte und die Denkkraft der menschlichen Seele um so natürlicher, da doch der ganze Mensch mit Leib und Seele, wie ein Ge=

schöpf aus einem Stücke, durch Zeugung und Geburt aus dem Schooße einer ewigen, von unendlicher Lebenskraft durchdrungenen Natur hervorzugehen scheint. Nun hatte der religiöse Glaube eine feste, wenn gleich noch so trügerische Haltung. Kinder der ewigen, von Denk- und Lebenskraft durchdrungenen Natur wurden die Götter und die Menschen; jene, erhaben über diese, und unsterblich, wie die Naturkräfte; die Menschen, den Göttern untergeordnet, und wenigstens dem Leibe nach vergänglich; aber beide, die Götter und die Menschen, geformt nach einem und demselben Typus, im Aeußeren sowohl, als in der Denk- und Sinnesart. Zu dem Göttlichen überhaupt betete der Grieche nach seiner Ansicht, wenn er zu den Göttern betete; und darum konnte er andächtig zu diesen Göttern beten; ob sie gleich von der moralischen Vollkommenheit oft viel weiter entfernt waren, als die besseren der Menschen. Diese, der Kunst höchst willkomme-

ne Verschmelzung des Göttlichen mit dem Menschlichen durch einen symbolischen Naturdienst war allen heidnischen Religionen, mehr oder weniger, eigen. Sie ist ein Grundzug im allgemeinen Charakter des Heidenthums. Aber bei allen Völkern des Alterthums, die Griechen allein ausgenommen, wurde dieser Naturdienst, wenn gleich nicht unästhetisch, doch geschmacklos und ungeheuer, weil jenen Völkern die einfache Verschmelzung des Göttlichen mit dem Menschlichen nicht genügte. Religiöser, als die Griechen, wollten sie auf tausendfache Art ausdrücken und andeuten, wie das Göttliche, ungeachtet seiner Verwandtschaft mit dem Menschlichen, doch erhaben über dieses, und mit dem Naturganzen identisch sey. Unvermögend, dieß durch reine Idealität auszudrücken, erschöpfte sich ihre Phantasie in Symbolen, verzerrte die menschliche Gestalt, um sie zu vergöttlichen, und setzte, besonders bei den Indiern, an die Stelle des Idealen das Monströse. Abscheu vor allem Monströ-

sen, herrschende Liebe zum wahrhaft Menschlichen, war ein Grundzug im Nationalcharakter der Griechen. Seinem Gefühle folgend, sträubte sich der Grieche gegen die wilde, kühne, sinnreiche, aber geschmacklose Symbolik des Orients. Sie ganz zu verwerfen, durfte die griechische Mythik nicht unternehmen, wenn das Religiöse nicht dem Schönen völlig aufgeopfert werden sollte. Die orientalische Symbolik und Mystik der griechischen Religion zog sich also zurück in die Mysterien und in die mysteriösen Gebräuche, die auch zum öffentlichen Götterdienste gehörten. In diesen Mysterien und mysteriösen Gebräuchen blieb der ursprüngliche Sinn der griechischen Mythen aufbewahrt. Ohne sorgfältige Erhaltung dieses Sinnes wäre die ganze Religion der Griechen ein ästhetisches Spiel der Phantasie geworden. Aber die schöne Kunst in Griechenland riß sich von dieser Mystik los. Durch eine neue Poesie, die homerische Poesie, wurden die alten kosmo-

gonischen Mythen des Orients völlig umgestaltet, so, daß sie nun freilich einem ästhetischen Spiele der Phantasie ähnlicher sahen, als einer ernsten Religion. Nun wurden die alten Götter zu reinen Kunstidealen, in denen irgend ein relativer Begriff von menschlicher Vollkommenheit, Lebensfreude, und schöner Natürlichkeit verkörpert erschien. Welch eine Menge verschiedener und doch verwandter kosmogonischer Begriffe, aus mehreren Gegenden des Orients in seltsamer Verwirrung zusammengeflossen, lagen den griechischen Mythen vom Jupiter, der Juno, der Ceres und Proserpina, dem Apoll, der Venus, und den übrigen großen Göttern zum Grunde! Aber die meisten dieser Begriffe gingen nur die Mysterien und die mysteriösen Gebräuche an. Die Kunstreligion sah im Jupiter nur den ideal-schönen Mann voll ewig blühender Kraft und heiterer Majestät, und in diesem Sinne den König der Götter. Juno, die Götterkönigin, wurde ein ideal-schönes

Weib, aber mehr stolz und hoheitsvoll, als freundlich und milde. Venus, ursprünglich auch nur eins unter den vielen Symbolen der Zeugungskraft, wurde das reizendste Mädchen, das die Phantasie erfinden kann. Der alte kosmogonische Amor, ursprünglich nicht sehr verschieden von dem häßlichen Priap, verwandelte sich in das muthwillige geflügelte Knäbchen mit Pfeil und Bogen. Die ägyptische Neitha, eine Modification der Isis, trat nun als ein Ideal jungfräulicher Hoheit in der Gestalt der Minerva auf. Apoll, als griechischer Gott, war weder der alte Hyperion oder die vergötterte Sonne, noch einer der übrigen Apolle, die aus Asien stammten; er hatte als Repräsentant der Begeisterung in der Gesellschaft der Musen einen ganz andern Charakter angenommen, und erschien mit diesem Charakter in vollendet schöner Jünglingsgestalt. Zu den fremden Mythen, deren ästhetische Umbildung nach dem Geschmacke der Griechen am merkwürdigsten ist, gehören

die den Bacchusdienst betreffenden. Doch wir müssen hier den Faden fallen lassen, der durch das Labyrinth der griechischen Götterlehre führt. Eine solche, der schönen Kunst auf tausend Wegen entgegenkommende und zum Theil von ihr selbst erst erschaffene Religion hat es weder vorher, noch nachher, gegeben. Darum lebt sie auch noch immer fort in der Kunst, und ist als Kunstreligion unvergänglich.

Auf eine ganz andere Art ist durch die christlichen Religionssagen das Göttliche in die Formen des Menschlichen herabgezogen. Gegen die christlich-schönen Ideale treten die heidnischen weit in Schatten zurück, wenn ein wahrhaft religiöses Gefühl den Ausspruch thut; denn den heidnischen fehlt bei aller Hoheit der Formen die wahre Würde. Aber so vieles auch das Christenthum mit seiner romantischen Idealität für die Kunst geleistet hat, konnte es ihr doch das nicht ersetzen, was, zur Ehre der hö-

her strebenden Vernunft, mit dem Heidenthume verschwinden mußte. Dahin gehört vorzüglich die Vergötterung der Natur und die vermeinte Heiligkeit alles Natürlichen in einem gewissen Sinne; denn aus dieser Quelle allein fließt ein unerschöpflicher Stoff für die Dichtung. Der christliche und reinere Begriff von Heiligkeit schließt den Stoff der idealen Darstellungen in enge Grenzen ein. Aber auch der genaue Zusammenhang der griechischen Mythenreligion mit den Nationalsagen vom Heroenzeitalter der Vorfahren, und die dadurch begründete Erweiterung des Mythenkreises durch den Theil der Geschichte, der für die Phantasie der reizendste ist, konnte, der Entstehung des Christenthums gemäß, durch nichts Aehnliches ersetzt werden. Welch ein Abstand zwischen einem griechischen Heroen und einem christlichen Märtyrer!

Vieles wäre bei dieser Gelegenheit zu sagen, wenn es für die allgemeine Aesthe-

tik nicht zu umständlich wäre, über Klopstock's und einiger andern deutschen Dichter Versuche, die alten germanischen und scandinavischen Mythen nach der isländischen Edda in die neuere Poesie einzuführen. Der ästhetische Gehalt dieser Mythen und ihre Verwandtschaft mit den griechischen sind nicht zu verkennen. Wären sie uns nur nicht durch die Dazwischenkunft des Christenthums so fremd geworden! Oder hätten sie sich nur einigermaßen auch durch plastische und zeichnende Kunst verewigt, damit sich die Phantasie an ein bestimmtes Bild von diesen fabelhaften Götterwesen des Nordens halten könnte!

Daß ossianische Geister, oder auch andere Geister, Feen, und Zauberer, im Geschmacke der neueren morgenländischen Dichtung, keine Götterideale und Symbole des Göttlichen ersetzen können, fällt in das Auge.

III.

Classification und ästhetische Charakteristik der schönen Künste.

Jede schöne Kunst hat einen ihr eignen ästhetischen Charakter. Hat man diesen nicht richtig aufgefaßt, so verfehlt die Kritik ihr Ziel, wäre es auch nur dadurch, daß sie von einem Künstler in seinem Fache zu viel, oder zu wenig verlangt. Der eigenthümliche Charakter jeder schönen Kunst hat seinen Grund zum Theil in ihren Verhältnissen zu den menschlichen Sinnen, zum Theil in der Natur der Mittel, deren sie sich zur Erreichung des gemeinschaftlichen Zwecks aller schönen Künste bedient. Aber auch die besonderen Zwecke, die einige schöne Künste, ihrer Bestimmung gemäß, erreichen sollen, geben diesen Künsten besondere Charakterzüge.

Auf der Uebereinstimmung des Charakteristischen mehrerer schönen Künste beruhet

ihre ästhetische Verwandtschaft. An die Stelle dieser eigentlich ästhetischen Verwandtschaft eine transcendentale, oder physiologische, oder irgend eine andere setzen, mag andern Wissenschaften, die nur einen Seitenblick auf das Schöne werfen, erlaubt seyn; aber den Aesthetiker ziemt es, die Künste des Schönen nach keinem andern Princip, als einem ästhetischen, zu classificiren. Ordnet man sie zum Beispiel nach transcendentalen Principien des Raums und der Zeit, so kommen Künste, deren ästhetischer Charakter durchaus verschieden ist, unmittelbar neben einander zu stehen. Die architektonischen Künste sind von den plastischen ursprünglich und wesentlich verschieden; und doch steht das Gebäude, wie die Statue, im Raume da. Physiologisch nach den menschlichen Sinnen die schönen Künste zu ordnen, ist natürlicher, und giebt Veranlassung zu lehrreichen Nachforschungen über die Verschiedenheit der Natur der Sinne. Warum nehmen der Geruchssinn

und der physische Geschmackssinn keine solche ästhetische Cultur an wie der Gesichts- und der Gehörssinn? Eine gründliche Beantwortung dieser Frage ist ein Geschäft für die Physiologie und die mit ihr verwandte Psychologie, aber nicht für die Aesthetik. Wenn jemand die Kochkunst und die Parfümirkunst zu den schönen Künsten zählt, weil ein schönes Kunstwerk für den Gaumen und die Nase nicht ganz undenkbar ist, mag er sehen, wie er seinen Gaumen und seine Nase so cultivire, daß es ihm nicht gehe, wie dem geistreichen Lichtenberg, der in seiner Jugend, wie er von sich selbst erzählt, auf den drolligen Einfall kam, ein Kalb, wie einen Hund, zum Apportiren abzurichten, aber bald bemerkte, daß er und das Kalb einander immer weniger verstanden. Und doch ist nicht zu leugnen, daß in dem Reize der Düfte etwas liegt, das uns in eine sehr ästhetische Stimmung setzen und wer weiß durch welche? innere Harmonie erfreuen kann. Aber

ob eine Pariser Pastete eine ähnliche Wirkung thun kann, mögen die Kenner entscheiden.

Dem Herkommen gemäß, nennt man eine gewisse Vereinigung mehrerer schönen Künste oft mit einem gemeinschaftlichen Nahmen, als ob sie eine einzige Kunst wären, z. B. die Schauspielkunst, in der sich die mimischen Künste mit den musikalischen in näherer, oder entfernterer Beziehung auf die Poesie, bald mehr, bald weniger, vereinigen. Oder, man verwechselt die eigentlich schönen Künste mit den verschönernden, die der Natur nur zu Hülfe kommen, oder ästhetische Nebenzwecke mit andern Hauptzwecken verbinden sollen. Alle Künste des eleganten Luxus können sich auf diese Art den eigentlich schönen Künsten nähern. Aber auch die schöne Baukunst und die Landschaftsgartenkunst gehören zum Theil in diese Classe.

Eine schulgerechte Classification der schönen Künste nach einem tabellarischen Abrisse ist nur da von einigem Werthe für die Aesthetik, wo sie den besondern Charakter einer schönen Kunst genauer zu bezeichnen dient. Hat man nach diesem Princip die verschönernden Künste von den eigentlich schönen abgesondert, so lassen diese sich weiter in zwei Hauptclassen ordnen. Eine schöne Kunst beschäftigt entweder nur den innern Sinn, oder auch die äußern Sinne. Die einzige Kunst des innern Sinnes ist die Poesie. Die Worte sind für die Poesie nur zufällige Bezeichnungen der Begriffe und dunkeln Vorstellungen, auf denen die poetische Kraft beruhet. Wohllaut und Rhythmus gehören zur Vollendung der poetischen Schönheit, aber nicht zu ihrem Wesen. Unter den schönen Künsten, die mit dem innern Sinn zugleich einen äußern beschäftigen, folgen einige den Gesetzen, nach denen wir die Gegenstände als Gestalten außer uns, das heißt, im

Raume

Raume erkennen; andere drücken nur einen Wechsel von Gefühlen aus, ohne Darstellung äußerer Dinge, aber doch auch den Gesetzen der äußern Sinnlichkeit gemäß. In diese zweite Unterabtheilung gehören alle musikalischen Künste; in die erste die zeichnenden und plastischen, die mimischen und theatralischen, und die architektonischen. Die zeichnenden und plastischen Künste sowohl, als die mimischen und theatralischen, unterscheiden sich von den architektonischen wesentlich dadurch, daß sie die äußern Erscheinungen der Natur nachbilden, wenn gleich nicht unbedingt; die architektonischen Künste bilden die äußeren Erscheinungen der Natur nur in zufälligen Ornamenten nach, nicht in den eigentlich architektonischen Constructionen. Die zeichnenden und plastischen Künste, im Deutschen auch wohl vorzugsweise die bildenden genannt, stellen die äußern Erscheinungen der Natur entweder in Ruhe dar, oder doch nur mit einem täuschen=

den Ausdrucke der Bewegung; die mimischen und theatralischen Künste zeigen uns die Natur, die menschliche besonders, in wirklicher Bewegung, oder in einer täuschenden Ruhe, die dadurch möglich wird, daß der Künstler sich selbst zum Kunstwerke macht. Nach diesen Abtheilungen lassen sich alle schönen Künste ohne Verleugnung ihres ästhetischen Charakters in einer Tabelle ganz bequem übersehen. Die besondere Charakteristik einer jeden schönen Kunst kann hier nur kurz gefaßt werden, da von der Poesie ausführlich im zweiten Theile dieses Buchs die Rede seyn wird, eine ausführliche Charakteristik der übrigen schönen Künste aber den Kennern überlassen bleiben muß, denen das Technische und Mechanische, das zu diesen Künsten gehört, eben so bekannt ist, wie ihre ästhetischen Wirkungen.

1. Die zeichnenden und plastischen Künste haben einen ausgezeichnet selbststän-

digen Charakter. Sie sind aber auch so nahe unter einander verwandt, daß die eine leicht in die Bildungssphäre der andern eingreifen und eben dadurch sich selbst schaden kann.

Alle Reize der zeichnenden Künste vereinigen sich in der eigentlichen Mahlerei. Grundlage der mahlerischen Schönheit ist die optische, deren Theorie schon oben in der Exposition der allgemeinen Elemente des Schönen mitgetheilt werden mußte. Ob die Kunst diese Schönheit der Zeichnung, des Helldunkels, und des Colorits, durch den Pinsel, oder durch andere mechanische Mittel, hervorbringt, ändert im Wesentlichen nichts am ästhetischen Charakter eines Gemähldes; aber die treffende Nachbildung der äußern Erscheinungen der Natur kann dem Gemählde einen Kunstwerth geben, bei dessen Schätzung auch die Mittel in Betracht kommen, deren sich die Kunst im Wetteifer mit der Natur bedienen mußte.

Wer wird an eine schöne Stickerei, oder an ein Werk von musivischer Arbeit, ganz dieselben Ansprüche machen, wie an ein Gemählde, das durch den Pinsel hervorgebracht ist? Und doch geht die Geschicklichkeit und Mühe, die es kostet, einen mahlerischen Effect der Sticknadel zu entlocken, oder ihn gar durch eine Zusammenfügung von Steinchen möglich zu machen, das ästhetische Urtheil nichts an. Den Kunstkennern und Dilettanten ist gar kein Vorwurf darüber zu machen, daß sie bei ihrer Beurtheilung des Werths eines Gemähldes das Kunstinteresse eher, als das ästhetische, entscheiden lassen; denn daß die Kunst zeige, was sie als Kunst vermag, ist auch da nöthig, wo das ästhetische Interesse hinzukommt. Auch der ästhetische Werth eines Gemähldes kann beschränkt seyn auf correcte und gefällige Zeichnung, oder auf ein schönes Helldunkel, oder auf den Reiz des Colorits. Ist aber die Zeichnung verfehlt, so ist das Gemählde unnatürlich.

Richtigkeit der Zeichnung ist also auch eines der ersten Augenmerke für die ästhetische Kritik, sowohl bei eigentlichen Gemählden, als bei den Zeichnungen mit einfarbiger Schattirung, oder mit halbem Colorit, und vollends bei bloßen Umrissen. Ob nun die Zeichnung mit der Reißfeder gemacht, oder mit dem Grabstichel in eine Kupferplatte gegraben und von dieser Platte als Kupferstich abgedruckt ist, macht wieder nicht den mindesten ästhetischen Unterschied, und doch ist es in artistischer Hinsicht nicht gleichgültig. Der Aesthetiker wird gar zu leicht intolerant gegen das reine Kunstinteresse, das freilich mit dem ästhetischen ursprünglich nichts gemein hat, aber doch auch zu den geistigen und edeln Lebensfreuden gehört. Bei den zeichnenden Künsten kommt noch hinzu, daß sie vermuthlich nicht als eigentlich schöne Künste, sondern nur als nachahmende, entstanden sind. Deßwegen will auch das gewöhnliche Mahlertalent, das von einem

lebhaften Kunsteifer begleitet seyn kann, nichts weiter leisten, als, was durch treue und sprechende Darstellung der Natur geleistet werden kann. Warum sollten wir uns denn durch ästhetische Ansprüche den liberalen Kunstgenuß verleiden, den ein Gemählde, oder eine Zeichnung, schon dadurch gewähren kann, daß sie interessante Naturgegenstände auf eine interessante Art darstellt? Aber zur eigentlich schönen Kunst wird die Mahlerei erst da, wo sie durch schöne Darstellungen mit der Natur wetteifert. Da erhebt sie sich von den ästhetischen Reizen der Umrisse, der Proportionen, des Helldunkels, und des Colorits, durch geist= und gefühlvolle Nachbildungen der wirklichen Natur bis zur reinsten Höhe der schönen Ideale.

Den ersten Rang unter den Gemählden nehmen, nach ästhetischer Schätzung, die so genannten historischen Stücke ein. Es ist bekannt, daß man unter diesem Kunst=

nahmen auch die mythologischen und allegorischen, die Porträts, und überhaupt alle Gemählde begreift, deren Gegenstand zunächst unmittelbar die Erscheinung menschlicher Seelenzustände in optischen Formen ist. Die Geschichtsmahlerei kann uns nicht, wie die Poesie, das Innere der Seele aufschließen; aber sie kann uns desto lebendiger die äußern Erscheinungen vergegenwärtigen, in denen oft ein Blick, eine Mine, eine Gebehrde, mehr sagt, als die ausdruckvollste Reihe von Worten. Die Kritik findet die Principien zur Beurtheilung des Geistes historischer Gemählde und Zeichnungen besonders in den Lehren, die oben mitgetheilt sind, über Natürlichkeit und Idealität in der Kunst, über Neuheit und Erfindung, und über das Wahre und das Geistreiche im ästhetischen Sinne. Landschaftsgemählde haben oft nur den Kunstwerth der treuen Abbildung der Natur. Uebertreffen können sie die Natur durch den Zauber des Helldunkels und durch ge-

lungene Anordnung harmonisch zusammenwirkender Partien. Die Landschaftsmahlerei ist des zartesten und innigsten, wenn gleich immer nur unbestimmten, Ausdrucks fähig. Der Mangel an Bestimmtheit des Ausdrucks in der Landschaftsmahlerei ist ohne Zweifel eine unter mehreren Ursachen, warum dieser in neuern Zeiten so hoch cultivirte Theil der zeichnenden Kunst kein Glück in Griechenland gemacht hat. Thierstücke können durch kunstreiche Behandlung ihrer Gegenstände sich sogar der Geschichtsmahlerei nähern, wenn der Künstler den thierischen Naturen die interessanten Aeußerungen abmerkt, durch die sie sich einigermaßen der menschlichen Natur nähern. Selbst in kleine Frucht- und Blumenstücke läßt sich eine zarte Bedeutsamkeit legen, die durch Composition und Colorit einen hohen ästhetischen Reiz erhalten kann.

Eine Art von Uebergang der zeichnenden Künste in die plastischen zeigt uns

die Steinschneidekunst, wenn wir nämlich die schönen Künste nach ihrer ästhetischen Verwandtschaft, nicht nach den Materialien, aus denen die Kunstwerke gebildet sind, oder nach den Instrumenten, deren sich der Künstler bediente, zusammen stellen. Die Steinschneidekunst will nur auf das Auge, und durch das Auge auf die Seele wirken. Sie kann die Figuren in geschnittenen Steinen gruppiren, wie auf einem Gemählde. Der Reiz des glyphischen Contours, besonders des vertieften, in geschnittenen Steinen wird erhöhet durch das sanft durchscheinende farbige Licht. Ist der so bearbeitete Stein von seltener Größe, so kann sich die Sculptur, wie z. B. an dem berühmten mantuanischen Gefäße, in reichen Compositionen den Weg bahnen bis dahin, wo sie nur noch dem Nahmen nach von der Kunst des Reliefs verschieden ist, die gewöhnlich als ein Zweig der eigentlichen Bildhauerkunst erscheint. Auch Münzen, die einen ästhetischen Werth haben, gehören

hierher. Auch im eigentlichen Relief von undurchsichtigem Gestein, das der Meissel des Bildhauers bearbeitet hat, folgt die Composition der Figuren meistens denselben Gesetzen, wie in der Mahlerei.

Wo die Bildhauerkunst nicht in Reliefs der Mahlerei sich nähert, ist es gar nicht von ungefähr gekommen, oder nur aus der Natur der Materialien, die sie verarbeitet, zu erklären, daß diese Kunst sich von jeher meistens auf Statüen und Büsten beschränkt, und höchstens mehrere Statüen zu einer plastischen Gruppe zusammen geordnet hat. Denn es gehört zur Bestimmung einer jeden schönen Kunst, das sie vorzüglich das leiste, worin sie von keiner andern Kunst erreicht werden kann. Keine Kunst vermag in dieser Vollkommenheit, wie die Bildhauerkunst, die mannigfaltige, vorzüglich die ideale Schönheit der menschlichen Gestalt, und zwar von allen Seiten, mit sprechendem und lebendigem

Ausdrucke darzustellen, ob gleich die plastischen Erscheinungen der menschlichen Natur, wenn nicht die Mahlerei nachhelfen soll, der Kraft des Blickes entbehren. Wäre täuschende Nachahmung der Natur die höchste Aufgabe für die zeichnenden und plastischen Künste, so müßte die Bildhauerei bei der Mahlerei betteln gehen, um die Schönheit ihrer Werke zu vollenden. Daß sie dieß kann, und was sie dabei gewinnt, oder verliert, hat man nun schon oft genug an den colorirten Wachsfiguren gesehen. Die Täuschung steigt, und die ästhetische Wirkung sinkt. Denn der Reiz des Colorits ist nur schwach, wo er nicht, wie im Gemählde, durch kunstreiche Lichter und Schatten ausgebildet und vervielfacht wird. Ausdrucksvolle Schönheit der Umrisse und Proportionen genügt an einem Bildnerwerke dem Auge und der Seele. Dazu kommt, daß der plastische Contour um so reiner in das Auge fällt, je klarer er ohne Farbenmischung erscheint. Darum wählte sich die

griechische Bildhauerkunst vorzugsweise zu ihrem Material den weissen parischen und pentelischen Marmor. Die Basreliefs wurden von den Aegyptiern colorirt, von den Griechen nicht. Blumen, Bäume, oder gar ganze Landschaften im Kleinen, durch mühsame Kunst und mancherlei Mittel aus mehreren Materialien und mit den natürlichen Farben in palpabeln Formen nachgebildet, können sich ganz interessant und artig ausnehmen; die eigentliche Bildhauerei mischt sich nicht in dergleichen Nachahmungen der Natur. Doch verlangt ihre Bestimmung, wie bekannt ist, auch nicht, daß sie immer den Meissel und Hammer führe. Welche Instrumente mag Phidias gebraucht haben, als er seinen olympischen Jupiter aus Elfenbein und Gold arbeitete! Aus Erz gegossene Bildsäulen können durch die Dauerhaftigkeit ihres Materials auch symbolisch den Anspruch ausdrücken, den die Personen, die sie vorstellen, auf irdische Unsterblichkeit machen dürfen.

2. Der ästhetische Charakter der musikalischen Künste ist von dem der zeichnenden und plastischen wesentlich verschieden. Zu den musikalischen Künsten muß aber außer der eigentlichen Vocal- und Instrumentalmusik auch die schöne Declamation gezählt werden, die sich mehr oder weniger dem Gesange nähert.

Die musikalischen Künste sind in der ästhetischen Nachahmung der Natur auf den Ausdruck des Gefühls ohne Erkenntniß, nach den Gesetzen der menschlichen Natur, beschränkt. Das Aeußere können sie nur unbestimmt andeuten, also nur sehr uneigentlich mahlen. Aber keine Art von Schönheit kann auf das innere Gefühl mit solcher Stärke wirken, und so gewaltsam das Gemüth mit sich fortreißen, als die musikalische. Diese Kraft verdankt die Musik nur in geringem Grade der Harmonie, die doch die Grundlage der musikalischen Schönheit und die erste Bedingung

ihrer Möglichkeit ist. Die Melodie ist es eigentlich, was die Wunder thun muß, die man von der Leier Amphion's und den Gesängen des Orpheus im Alterthum erzählte. Die geheime, schwerlich ganz zu erforschende Kraft der Töne in der Erregung der Gefühle, die aus dem menschlichen Herzen, nicht aus den Gehörsnerven, stammen, äußert sich in der harmonischen Verbindung der Töne als Melodie. Keine Melodie kann also ohne Harmonie entstehen; wohl aber kann eine kunstreiche Harmonie, die nur durch sich selbst interessiren will, so kalt werden, daß das musikalische Kunstwerk dem Gemüthe nicht mehr sagt, als etwa eine kunstreiche Folge schöner Umrisse ohne innnere Bedeutung. Der Streit der Harmonisten mit den Melodisten ist also, auch ohne Kenntniß des Generalbasses, wie man die Theorie der Gesetze der musikalischen Harmonie nennt, nach ästhetischen Grundsätzen im Allgemeinen, aber auch nur im Allgemeinen, leicht zu entscheiden. Beide

Parteien haben Unrecht. Dem Harmonisten ist die Melodie nur Nebensache. Den trivialsten Ausdruck, der oft nicht viel mehr, als gar keiner, ist, läßt sich mancher Harmonist gefallen, wenn nur ein musikalischer Gedanke, als Thema, kunstreich durch eine Reihe von Modulationen, ohne irgend einen Fehler gegen den Generalbaß, durchgeführt ist. Für den Triumph der Musik hält der Harmonist eine vollkommen schulgerechte und dabei erfindungsreiche und originale Verwickelung und Auflösung der Accorde. Aber jedes schöne Kunstwerk ist unvollkommen, wenn es sich mit der Art von Ausdruck begnügt, die, wie wir oben gesehen haben, in der Form allein schon liegen kann. Die Musik besonders ist durch die natürliche Kraft der Töne von der Natur selbst darauf angewiesen, stark und innig auf das Gemüth zu wirken. Noch mehr Unrecht hat freilich der Melodist, der die Harmonie für Nebensache und nur für das Mittel hält, den Effect der Melodie hervorzubringen.

Digitized by Google

was aus der Musik wird, wenn sie sich den Reizen der Harmonie allein überläßt, haben die musikalischen Kunstwerke im ältern französischen Geschmacke gezeigt. Der wahre Triumph der Musik ist eine seelenvolle Melodie, von einer reichen Phantasie rein harmonisch in fehlerlosen und anziehenden Verwickelungen und Auflösungen der Accorde durchgeführt. Aber die Reize einer kunstreichen Harmonie ganz zu empfinden, vermag nur der Kenner, dessen Empfänglichkeit für musikalische Eindrücke durch Theorie und Ausübung der Kunst verfeinert ist. Einfache Compositionen voll eindringlicher Melodie sprechen jeden nur einigermaßen gebildeten Menschen an. Durch die Gewalt der Melodie hat besonders die Musik der Italiener in ganz Europa die Herzen gefesselt. Die deutsche Musik gehörig zu würdigen, wird schon mehr musikalische Bildung erfordert. Wer vermag, ohne solche Bildung, den Reichthum von seelenvoller Schönheit einer gro-

ßen

ßen Composition von Sebastian Bach zu fassen?

Ueber die Schönheit der Declamation läßt sich im Allgemeinen wenig Bestimmtes sagen. An Beispielen, verbunden mit musikalischer Begleitung, muß gezeigt werden, wie die schöne Declamation zum Theil dem eigentlichen Gesange sich nähert, zum Theil nur der richtigen Sprache des gemeinen Lebens einen gewissen ästhetischen Ton giebt. Zwischen eigentlich schöner und bloß richtiger, den Bedürfnissen des Verstandes und gemeinen Lebens angemessener Declamation ist ein großer Unterschied, den einige Declamatoren zu verkennen scheinen.

3. In den mimischen Künsten hat der Künstler einen besondern Sieg über seine eigne Natur zu erkämpfen, indem er sich selbst zum Kunstwerke macht. Daher bleibt gewöhnlich ein kleiner, oft ein auffallender Widerspruch zurück zwischen der

Rolle des Schauspielers und seiner eignen Person. Auf diese natürliche Unvollkommenheit der mimischen Kunst nahmen vermuthlich die Griechen Rücksicht, als sie die dramatischen Masken einführten. Sie entbehrten darüber den lebendigen Ausdruck des Mienenspiels; aber eine recht charakteristische Maske konnte auch das Mangelhafte der Gesticulation zum Theil verbergen, weil sie den Eindruck bestimmte, den die Person im Ganzen machte. Gewöhnlich schwanken die mimischen Darstellungen zwischen der unvollkommenen Nachahmung der Natur und der Uebertreibung. Oder der Schauspieler verfällt, wenn ihn seine Rolle nicht wie eine zweite Natur durchdringt, in die Art von falscher Repräsentation, die entsteht, wenn er einen Charakter nur im Allgemeinen auffaßt, ungefähr so, wie im gemeinen Leben eine reiche Bürgersfrau die Dame, oder ein so genannter Parvenü den großen Herrn, repräsentirt. Nicht selten vergessen auch die

Schauspieler über der Nachahmung der Natur die ästhetische Haltung, ohne welche die Kunst in's Gemeine fällt; oder sie übertreiben wieder diese ästhetische Haltung, wenn alle ihre Stellungen und Bewegungen den Gesetzen der plastischen Schönheit gehorchen sollen.

Rein mimisch ist nur die Pantomime. Und warum sollte der Pantomime nicht verstattet seyn, auch in bewegungslosen Attitüden mit der Mahlerei und der Bildhauerkunst sich zu messen? Aber natürlicher ist freilich, daß das Leben nicht sich selbst verleugne. Daher ist die mimische Kunst ihrem ursprünglichen Charakter nach dramatisch, und Zwillingsschwester der dramatischen Poesie. Handlung, also ein bewegtes und fortschreitendes Leben, will sie darstellen, nach einer Combination von Verhältnissen, auf denen in einem dramatischen Gedichte die Verwickelung und Auflösung beruhet. In diesem Sinne folgt auch das

mimische Ballet den Gesetzen der dramatischen Poesie. Und so, wie die Natur die mimische Kunst dahin treibt, daß sie vorzüglich in fortschreitender Bewegung, nicht bloß in ausdrucksvollen Attitüden, erscheine, treibt sie diese Kunst weiter zur Verbindung mit der Declamation, oder dem Gesange. Dann erst entsteht die eigentliche Schauspielkunst.

Die ästhetische Nachahmung der Natur durch mimische Kunst auf einer Bühne führt weiter zu den bekannten theatralischen Künsten, die den mimischen zum Theil darin ähnlich sind, daß auch sie zuweilen die äußere Natur in Bewegung darstellen, z. B. das Meer. Sonst ist alles, was die theatralische Decoration und die Bewegung der Coulissen mit sich bringt, partielle Erscheinung anderer Künste.

4. Um den Charakter der architektonischen Künste richtig aufzufassen, muß

man ja nicht von der äußern Nachahmung der Natur, aber eben so wenig von einer gewissen Aehnlichkeit zwischen den architektonischen und den musikalischen Verhältnissen ausgehen. Denn was sich von Nachahmung der äußern Natur in der Schönheit eines Gebäudes zeigen kann, ist zufällig; und mit der musikalischen Harmonie hat die architektonische Symmetrie nicht mehr und nicht weniger gemein, als mit den plastischen Proportionen, oder mit dem metrischen Bau einer pindarischen Ode.

Die schöne Baukunst läßt sich, wie bekannt ist, durch keine scharfe Linie von der bürgerlichen trennen. Dadurch erhält ihr ästhetischer Charakter etwas Zweideutiges. Aber auch die Poesie läßt sich nicht in allen ihren Erscheinungen genau von der Prose absondern; und doch bleibt sie die Königin der schönen Künste. Hinter die übrigen schönen Künste muß die Baukunst im Allgemeinen zurücktreten, so groß und

wahrhaft schön sie sich in einzelnen Erscheinungen zeigen mag; denn jede eigentlich schöne Kunst trägt ihren Zweck in sich selbst; die Baukunst aber dient, ihrer ursprünglichen Bestimmung nach, einem andern, außer ihr liegenden Bedürfnisse; also kann sie nur da zu den eigentlich schönen Künsten gezählt werden, wo das Interesse, dem sie dient, schon durch sich selbst über die gemeinen Bedürfnisse des Lebens erhaben und mit dem ästhetischen Interesse verwandt ist. Wo religiöses Gefühl mit dem ästhetischen sich vereinigt, da verschwindet alle Rücksicht auf gemeinen und bürgerlichen Nutzen. Tempel zu bauen, ist unter allen ästhetischen Aufgaben für die Baukunst die höchste und die reinste. Museen, Bibliotheken, Schauspielhäuser, Odeen, sind in ihrer Art gewissermaßen Tempel der Musen; sie schließen sich also ästhetisch an die eigentlichen Tempel an. Palläste sind Wohnungen der großen und kleinen Scheingötter der Erde, also in dieser

täuschenden Hinsicht auch den Tempeln ähnlich. Aber weiter hinab wird die Baukunst in ihrer Verbindung mit einem Nützlichen, das nicht schön ist, zu einer Kunst des eleganten Luxus, und das Schöne wird in ihr zur Nebensache.

Vom ästhetischen Reize der architektonischen Symmetrie im Allgemeinen ist schon oben in der Erläuterung der Elemente des Schönen der Natur und Kunst die Erklärung gegeben, die der allgemeinen Aesthetik angehört. Von den plastischen Proportionen unterscheiden sich die architektonischen wesentlich durch die ästhetische Willkür, die in ihnen herrscht, und sich nur dem besondern Zwecke des Gebäudes und den allgemeinen Gesetzen der optischen Regelmäßigkeit unterwirft. Welches nun aber im Einzelnen die schönen Proportionen sind, in denen die Baukunst, selbstständig schaffend, durchaus keinem natürlichen Vorbilde folgt, läßt sich nicht zeigen ohne eine umständliche

Darlegung der wesentlichen und zufälligen Theile eines Gebäudes nach dem Charakter seiner Bestimmung. Wie dieser Charakter mit dem ästhetischen zusammenfällt, zeigen vorzüglich die merkwürdigen Säulenordnungen, in deren freier Schöpfung die Baukunst längst das Ziel der schönen Mannigfaltigkeit erreicht zu haben scheint.

Wer die schöne Baukunst ausdruckslos nennt, ist unempfänglich für architektonische Schönheit. Schon die Verschiedenheit der bekannten Säulenordnungen ist ausdrucksvoll. Die einfache Würde der dorischen Säule; die reiche und elegante Majestät der jonischen mit ihren Akanthen und andern zufälligen Nachbildungen von Blättern und Blumen; die üppige Hoheit der korinthischen Säule; wer diesen charakteristischen Ausdruck der Säulenordnungen nicht empfindet, dem kann ihn freilich auch keine Theorie begreiflich machen. Deutlicher noch springt die Verschiedenheit der Gedan-

Gedanken und Gefühle, die von der Baukunst ausgesprochen werden können, im architektonischen Style der Zeitalter und der Nationen hervor. Die romantische Baukunst, gewöhnlich die gothische, seit einiger Zeit auch die deutsche genannt, geht von ganz andern ästhetischen Ideen aus, als die griechische. Die arabische Baukunst ist nahe verwandt mit der romantischen, aber doch verschieden von ihr; die indische und die ägyptische drücken wieder auf eine andre Art den Charakter und die Religion der Nationen aus, von denen sie erfunden, oder ausgebildet wurden. Aber nur mit Hülfe einer der Baukunst besonders eignen Technik lassen sich diese merkwürdigen Verschiedenheiten des architektonischen Styls in ihrem ganzen Umfange auf bestimmte Begriffe zurückführen.

Zu den architektonischen Künsten muß auch die französische Gartenkunst, ihrem ästhetischen Charakter nach, gezählt wer-

den. Von der Seite der Natürlichkeit angesehen, widerspricht diese Kunst sich selbst. Denn sie scheint, wie die Gartenkunst überhaupt, nur der Natur zu Hülfe kommen, nicht die Naturproducte als Materialien zur Bildung selbstständiger Kunstwerke benutzen zu wollen; und doch drückt sie der Natur Formen auf, die ihr völlig fremd sind. Der Despotismus, den die französische Gartenkunst auf diese Art über die Natur ausübt, giebt ihren Erfindungen etwas Kaltes und Strenges, das nur ein verbildeter Geschmack schön finden kann. Aber die architektonische Symmetrie auf flacher Erde, in Verbindung mit der Perspective und mit Ausschmückungen, bei denen denn freilich die Bildhauerkunst das Beste thun muß, hat im Großen doch eine Art von ästhetischer Würde, die man nur da mit Recht verspottet, wo sie, im Kleinen nachgeahmt, zu einer pedantischen Spielerei wird. Seiner ursprünglichen Bestimmung nach ist ein französischer Garten in Le Notre's Geschmack ein kostba-

rer und eleganter Assembleesaal unter freiem Himmel. Die vornehme Welt soll sich in einem solchen Garten wie bei Hofe fühlen, und doch auch etwas von der Natur mitnehmen.

5. Die verschönernden Künste, die wir von den eigentlich schönen unterscheiden mußten, sind von zwiefacher Art. Sie kommen entweder den Künsten des Luxus, oder der Natur selbst, zu Hülfe.

Die Menge der verschönernden Künste, die den Künsten des Luxus zu Hülfe kommen, ist unendlich; denn der Luxus kennt keine Grenzen; und wo die Einbildungskraft in seinem Dienste arbeitet, nimmt sie, um sich nicht zu erschöpfen, auch wohl zum Unglaublichen die letzte Zuflucht. Oft genug hat die schöne Kunst selbst, ihrer Würde vergessend, dem Luxus dienen müssen, um den Künstler zu ernähren; dadurch aber sinkt sie doch nicht zur bloß verschönernden Kunst herab. Die Künste des Luxus nähern

sich den schönen Künsten, wenn sie den Dingen, deren eigentliche Bestimmung gar nicht ästhetisch ist, eine elegante Form geben. Und warum sollte nicht, wenn, nach Herder's Regel, in nichts Ungeschmack herrschen soll, auch das gemeinste Hausgeräth eine elegante Form annehmen dürfen, um sich in seiner eigentlichen Bestimmung nebenher durch einen ästhetischen Reiz zu empfehlen? Aber je mehr sich der herrschende Geschmack zu solchen Verschönerungen neigt, wie z. B. jetzt in England, desto weniger Pflege findet gewöhnlich die eigentlich schöne Kunst, die über das Interesse des Luxus erhaben ist.

Wie mannigfaltig die Kunst der Natur ästhetisch zu Hülfe kommen kann, zeigt besonders die Cultur des Putzes, der das schöne Geschlecht verschönern soll, als ob nicht eine weibliche Gestalt immer um so weniger schön zu nennen wäre, je mehr sie der Verschönerung bedarf. Der Putz überhaupt will selten bloßer Putz seyn; er ver-

wandelt sich gewöhnlich in Prunk. Wenn die Geputzten reich und vornehm erscheinen, bilden sie sich leicht ein, auch schöner gefunden zu werden. Deßwegen fällt der Putz fast immer da am lächerlichsten aus, wo er die stärkste Wirkung thun soll. Wie selten wahres Gefühl für das Schöne, auch nur im Kleinen, unter den Menschen ist, beweiset die allgemeine Geschichte des Putzes. Denn von dem Wilden an, der sich mit bunten Streifen bemahlt, bis zu den verfeinertsten Zöglingen und Zöglinginnen der neueren europäischen Cultur, haben die Beförderer des Putzes gewöhnlich nur ihre Geschmacklosigkeit zur Schau getragen.

Ganz anders läßt sich das wirkliche Leben verschönern durch ästhetisch gebildete Sitten. Aber was darüber weiter zu sagen ist, muß einer besondern Aesthetik für das gesellige Leben überlassen bleiben.

Zu den verschönernden Künsten gehört denn auch großen Theils die Landschafts-

gartenkunst; denn auch sie will ja nur der bildenden Natur zu Hülfe kommen; und selbst da, wo sie schöpferisch verfährt, wo sie Berge und Thäler bildet, Bäume pflanzt, Lustwälder anlegt, Teiche gräbt und Wasserfälle hervorbringt, muß sie doch der Natur selbst den ästhetischen Effect überlassen, zu dessen Wesen hier gehört, daß Alles wie von der Natur allein, nur mit geringer Nachhülfe, gebildet erscheine. Auch diese Kunst bedarf einer besondern, außerhalb der Grenzen der allgemeinen Aesthetik liegenden Theorie. Ihre Verwandtschaft mit der Landschaftsmahlerei fällt in die Augen. Eigentlich schöne, nicht bloß verschönernde Kunst ist die Landschaftsgartenkunst aber auch zum Theil; denn sie will, oder kann wenigstens, rein ästhetisch, ohne einem andern Zwecke zu dienen, die allgemeine Bestimmung der schönen Künste erreichen.

Aesthetik

von

Friedrich Bouterwek.

Zweite, in den Principien berichtigte und völlig umgearbeitete Ausgabe.

AA 6721

Zweiter Theil.

Göttingen,
bei Vandenhoeck und Ruprecht.
1815.

Digitized by Google

Inhalt
des zweiten Theils.

Litterarische Aesthetik.

Vorerinnerung.

Ueber Poesie und Beredsamkeit.

Kritik der gewöhnlichen Unterscheidung der Poesie und der Beredsamkeit. Vorläufige Bemerkungen über das Verhältniß der Beredsamkeit zur schönen Prose, und der Theorie der schönen Prose zur so genannten Stylistik = = = S. 3

Erste Abtheilung. Poetik.

I. Allgemeine Charakteristik der Poesie, als schöner Gedankenkunst und schöner Redekunst = = = 19

Idee der poetischen Vollkommenheit 25

Styl der Poesie. Poetische Figuren 39

Bestimmung des Verses = 53

Der Reim = = = 60

II. Die Dichtungsarten.
Ueber die Dichtungsarten überhaupt, und über das Princip ihrer Classification S. 64

Erste Classe. Lyrische Dichtungsarten.
Allgemeine Charakteristik der lyrischen Poesie . . . 72
1. Das Lied . . . 85
2. Die Ode . . . 91
3. Die romantische Canzone, das lyrische Sonett u. s. w. . 102
4. Die Elegie . . 107
5. Die lyrische Epistel . 112
Anhang. Von der Heroide 114

Zweite Classe. Didaktische Dichtungsarten.
Allgemeine Charakteristik der didaktischen Poesie . . 115
1. Die didaktische Satyre . 121
2. Die didaktische Epistel . 125
3. Das Spruchgedicht . 129
4. Das ausführliche und vorzugsweise so genannte Lehrgedicht . 131

Dritte Classe. Epische Dichtungsarten.
Allgemeine Charakteristik der erzählenden oder epischen Poesie . 142

1. Mancherlei erzählende Gedichte, die sich unter keinen besondern Gattungstitel bringen lassen = S. 152
2. Die epische Romanze und Ballade 160
3. Die Epopöe = = 165

Vierte Classe. Dramatische Dichtungsarten.
Allgemeine Charakteristik der dramatischen Poesie = = 182
1. Mancherlei bisher verkannte, oder noch zu wenig cultivirte dramatische Dichtungsarten. Idee eines humoristischen Schauspiels. Die Tragikomödie. Das historische Schauspiel. Das dramatische Familiengemählde u. s. w. = = 199
2. Das Melodram und die Oper 204
3. Das Lustspiel = = 209
4. Das Trauerspiel = = 220

Fünfte oder Ergänzungs-Classe.
Allgemeine Bemerkungen = 239
1. Das Hirtengedicht und die idyllische Poesie überhaupt = 239
2. Das beschreibende Gedicht = 244
3. Das Epigramm = = 246

4. Die äsopische Fabel und die Parabel = = = S. 247
5. Der Roman. Uebergang zur Theorie der schönen Prose = 249

Zweite Abtheilung. Einige Grundsätze zur Theorie der schönen Prose.

I. Allgemeine Charakteristik der schönen Prose = = = 258
II. Aesthetische Ansicht einiger prosaischen Schriften. Aesthetische Classification prosaischer Werke = = 267
1. Beschreibende Prose = 270
2. Erzählende Prose. Historiographie 272
3. Didaktische Prose = = 280
4. Oratorische Prose = = 283
5. Dialogische Prose = = 290
6. Aesthetische Ansicht der Briefform 291

Druckfehler.

Im ersten Theile.

Seite 90, Z. 12, l. sich statt sie.
— 92, Z. 1, l. griechischen st. griechischer.
— 180, Z. 6, l. Ueberraschung st. Ueberaschung.
— 185, letzte Zeile, l. gesunden st. gefunden.

Im zweiten Theile.

Seite 34, Z. 16, l. Philosophie st. Phlilosophie.
— 55, Z. 17, l. nach st. noch.
— 57, Z. 20, l. nothdürftig st. nothdürfdig.
— 67, Z. 3, l. Wettgesängen st. Weltgesängen.
— 127, Z. 6, l. feiner st. feine.
— 207, Z. 5, l. Metastasio st. Motastasio.

Digitized by Google

Zweiter Theil.

Litterarische Aesthetik.

Digitized by Google

Litterarische Aesthetik.

Vorerinnerung.

Ueber Poesie und Beredsamkeit.

Wie der specielle Theil der Aesthetik, der sich nach der schönen Litteratur nennen darf, zu den allgemeinen Untersuchungen über das Schöne in der Natur und Kunst, und zu der allgemeinen Theorie der schönen Künste sich verhält, mußte vorläufig schon in der Einleitung zum ersten Theile angezeigt werden. Aber warum nennt sich dieser zweite Theil nicht lieber nach der schönen Redekunst? warum

nach der Litteratur, die doch jünger, als die Redekunst selbst ist, und nur einen Theil dessen aufbewahrt, was diese Kunst geleistet hat und noch leisten kann?

Allerdings ist die schöne Redekunst nicht nur weit älter, als alle Litteratur; auch die größten Wirkungen dieser Kunst fallen vermuthlich in jene Periode, da das Lied noch, vom Gesange getragen, wie ein lebendiges Wort melodisch zum Herzen drang, und, in treuem Gedächtnisse aufbewahrt, von Mund zu Munde sich fortpflanzte. Bis zu welcher Höhe der Cultur die Poesie auch ohne Hülfe der Schrift sich heben kann, zeigen uns vor allen die homerischen Gesänge. Aber eine der ersten Bestimmungen der Schrift war es auch, die Lieder, in denen die Empfindungen, Gedanken und Thaten der Vorzeit wiedertönten, vor dem Untergange zu retten. Seitdem es eine Litteratur giebt, wird von ihr nicht nur aufgenommen und aufbewahrt,

was sich von früherer, vorher nur münd-
lich fortgepflanzten Poesie erhalten hat; die
Gedichte überhaupt werden seit dieser Zeit
weit mehr gelesen, als gehört. Leugnen
läßt sich nicht, daß die Poesie durch diese
Wendung der Dinge aus dem ihr ange-
stammten Charakter gefallen ist. Zum Ge-
sange wird die Seele natürlich gestimmt
durch den Rhythmus der poetischen Spra-
che. Schon der mündliche Vortrag eines
Gedichts nach den Gesetzen der gewöhnli-
chen, der Sprache des gemeinen Lebens
angemessenen Declamation, ist unnatürlich.
Noch unnatürlicher ist es, Gedichte nur zu
lesen. Aber diese Unnatur ist uns längst
zur andern Natur geworden; und was wir
dabei von einer Seite verlieren, gewinnen
wir von einer andern, so sonderbar es auch
scheint, daß man bei irgend einer Unnatur
gewinnen könne. Die musikalische Seite der
Poesie mußte zuerst hervorstechen, damit
der Gedanke, der aus ihr spricht, die
Sinne rührte; als man an höhere, eigent-

lich intellectuelle Bildung noch nicht dachte.
Aber die intellectuelle Seite der Poesie ist denn doch diejenige, durch die sie sich von allen übrigen schönen Künsten charakteristisch unterscheidet, und mit der Philosophie in die höchst merkwürdige Verbindung tritt, auf die man erst seit kurzem genauer zu achten angefangen hat. Diese uralte und doch so oft verkannte Berührung zwischen der Poesie und der Philosophie ist unabhängig vom Rhythmus und musikalischen Klange. Was man vor Augen haben muß, diese Berührung aufzuklären, eben dadurch die Poesie in der Reihe der schönen Künste treffend zu charakterisiren, und den Werth poetischer Studien auch in Beziehung auf wissenschaftliche Geistesbildung zu entwickeln, zeigt das todte Wort auf dem Papiere, das keinem Sinne schmeichelt, dem, der es versteht, deutlicher an, als der Gesang der Musen selbst es kund thun würde. Diese Verwandtschaft der Poesie mit den Wissenschaf-

ten genauer zu bezeichnen, war vielleicht auch die Absicht derer, die das wunderliche Kunstwort Schöne Wissenschaften in die deutsche Sprache einführten, als ob die Poesie in ihrer Art auch eine Wissenschaft wäre, oder als ob irgend eine Wissenschaft, als Wissenschaft, schön seyn könnte. Aber die Nichtigkeit eines Gegensatzes zwischen schönen Künsten und schönen Wissenschaften hebt den wesentlichen Unterschied nicht auf, der, in Beziehung auf wissenschaftliche Bildung, zwischen der Poesie und den übrigen schönen Künsten Statt findet. Mit der schönen Litteratur einer Nation muß die wissenschaftliche, wie bei den Griechen und Römern, sich befreunden, wenn nicht trockene Gelehrsamkeit und eine Philosophie, die den Dichter zum Gaukler herabwürdigen möchte, am Ende das Gefühl, den lebendigen Keim des Wissens, in der menschlichen Seele ersticken und der Verbreitung wahrer Humanität entgegenwirken sollen. Die litterari-

sche Aesthetik trägt das Ihrige dazu bei, daß die wissenschaftliche Litteratur — denn auch die Aesthetik ist ja eine Wissenschaft — in der schönen eine ältere Schwester erkenne, deren sie sich nicht zu schämen hat.

Aber nur von der Poesie war hier die Rede. Warum nicht auch von der Beredsamkeit? Ist sie denn nicht auch eine schöne Redekunst? Kann sie nicht durch mündlichen Vortrag noch immer dieselben Wirkungen hervorbringen, deren sie von ihrer Entstehung an sich rühmen durfte? Da erst ist die Beredsamkeit ganz in ihrer Bestimmung, wo sie wirklich spricht. Läßt sich nun alles, was dazu gehört, daß der Redner spreche, wie er soll, von einem litterarischen Standpunkte aus erkennen und richtig beurtheilen?

Von der Facultätseinrichtung der deutschen Universitäten scheint das Herkommen zu stammen, nach welchem unsre

Aesthetiker und Kritiker noch immer Poesie und Beredsamkeit als zwei schöne Redekünste zusammen stellen. Denn der Professor der Beredsamkeit, der lateinischen nämlich, ist gewöhnlich auch Professor der alten Litteratur, und nebenher angewiesen, bei vorkommenden Gelegenheiten auch Verse, nämlich lateinische, oder griechische, zu machen. Die Geschichte der Litteratur zeigt nun freilich, daß ein großer Dichter und ein großer Redner noch nie in einer Person vereinigt waren; ja, daß große Redner, wenn sie zur Abwechselung mit den Dichtern in die Schranken traten, durch ihre Verse nur kund thaten, wie beschränkt und dürftig ihre Ansicht der poetischen Schönheit war. Und so bringt es auch die Natur der Sache mit sich. Der Redner, der ganz im Gefühle seines Berufes lebt, muß die Kunst, dichterisch darzustellen, ganz aus dem Gesichte verlieren, auch wenn ihm die Natur ein Talent zur Poesie nicht versagt hat. Denn

der Redner, wie er seyn soll, ist kein Künstler, wie der Dichter; er will nicht ein Kunstwerk hervorbringen, das ohne alle bestimmte Beziehung auf einen praktischen Erfolg das Gemüth ästhetisch ergreife und fessele; er will, durchaus praktisch, auf den Willen Anderer wirken, und Gesinnungen und Entschließungen hervorlocken. Diesen praktischen Zweck zu erreichen, muß er allerdings, wie der Dichter, auch das Gefühl, nicht den Verstand allein, in Anspruch nehmen; er muß zuweilen ganz auf dieselbe Art, wie der Dichter, die Worte wählen und ordnen. Aber auch dadurch wird seine Kunst noch lange nicht zur eigentlich schönen Kunst; denn in der Beredsamkeit, wie sie seyn soll, dient der ästhetische Theil der lebendigen Darstellung einem fremden, die eigentlich schöne Kunst unmittelbar nichts angehenden Zwecke. Das Schöne ist Nebensache in der musterhaften Rede; die Hauptsache ist, daß der praktische Zweck

erreicht werde durch kräftige Einwirkung auf Verstand und Gefühl, nicht geschmacklos, aber durchaus ohne alle bestimmte Tendenz, ästhetisch zu gefallen. Der ästhetische Glanz der Beredsamkeit wird nur zu leicht falscher Schimmer; denn was dem Dichter Zweck ist, soll dem Redner nur Mittel zur Erreichung ganz anderer Zwecke seyn; und dieß kann es nur unter Beschränkungen, die kein freies Gefühl des Schönen dulden. Die moralischen, religiösen, politischen Richtungen, die der Redner dem Willen zu geben sucht, können so energisch werden, daß sie das Gemüth aus aller ästhetischen Stimmung setzen.

Die Rhetorik in der alten Bedeutung des Worts ist in ihrem ganzen Umfange weder ein Seitenstück zur Poetik, noch überhaupt ein Theil der Aesthetik. Sie ist als allgemeine Theorie der eigentlichen Beredsamkeit oder oratorischen Kunst eine der praktischen Wissenschaften, die

in unmittelbarer Beziehung auf ihren praktischen Zweck eine gewisse Summe von Kenntnissen verschiedener Art in sich vereinigen. So wurde der Begriff der Rhetorik von den alten Griechen und Römern aufgefaßt. Die Rhetorik in diesem Sinne lehrt, was man von Natur können, und was man lernen muß, um ein tüchtiger Redner zu werden, also, welche Anlagen zur Ausübung der oratorischen Kunst erfordert werden; welche Kenntnisse dem Redner unentbehrlich sind; wie er logisch durch klare Entwickelung und geschickte Disposition der Theile seiner Rede auf den Verstand seiner Zuhörer zu wirken hat; wie er den Beweis für seine Behauptungen führen soll; wie er Gefühle in der Seele Anderer aufregen muß, um der Einsicht, die den Willen regieren soll, aber ihn durch sich selbst nur schwach regiert, einen Nachdruck zu geben; und wie endlich durch richtige Declamation, und durch mimische Kunst, die aber ja nicht

theatralisch werden darf, der praktische Eindruck, den die Rede machen soll, vollendet wird. Daß die oratorische Kunst, in diesem Sinne ausgeübt, den Willen auch irre führen kann, hebt ihre Würde nicht auf. Aber der Redner, der als Künstler interessiren will, hebt sich selbst auf, und verwandelt sich in einen Gaukler. Ein nicht unbedeutender Theil der Lehren, welche die Rhetorik umfaßt, ist verwandt mit dem Inhalte der Poetik; aber ein anderer eben so großer Theil jener Wissenschaft resultirt unmittelbar aus der Logik. Die Grundsätze der Declamation und Mimik in ihrer Anwendung auf die oratorische Kunst gehen zwar die Aesthetik in anderer Beziehung an, haben aber mit den Aufgaben der Poetik nichts gemein.

Rhetorik in der neueren Bedeutung des Worts ist die Theorie der schönen Prose, die oratorische Prose mit einge-

schlossen. Die Kunst der schönen Prose überhaupt wird daher auch Beredsamkeit genannt. Hier treffen wir auf einen neuen Gegensatz, der die litterarische Aesthetik unmittelbar angeht. Denn was man Prose nennt, ist nicht nur Gegentheil des Verses; es ist auch Gegentheil der Poesie, der einzigen schönen Redekunst; und doch muß die Kritik auch eine gewisse prosaische Schönheit anerkennen. Was diese prosaische Schönheit ist; von welcher Seite sie der poetischen ähnlich sieht; und warum sie dieser Aehnlichkeit wegen nicht mit Unrecht den Nahmen Schönheit führt, obgleich immer nur als unvollkommene und beschränkte, der poetischen tief untergeordnete Schönheit; darüber Auskunft zu geben, darf die litterarische Aesthetik nicht ablehnen. Auch prosaische Schriften, die einen ästhetischen Werth haben, gehören in das Fach der schönen Litteratur. Aber man verwechsele nun wieder nicht die Theorie der schönen Prose, die sich an die Poetik

anschließt, mit der so genannten Stylistik. Was Styl im ästhetischen Sinne ist, hat die allgemeine Analyse des Kunstschönen gezeigt. Ein prosaischer Styl kann gut, das heißt, natürlich, vernünftig, und überhaupt zweckmäßig seyn, ohne durch einen ästhetischen Reiz zu interessiren. Grammatische Richtigkeit und Reinheit, verbunden mit Klarheit, Bestimmtheit und Schicklichkeit des Ausdrucks, und mit einem natürlichen Periodenbau, ist Alles, was man von einem guten prosaischen Style im Allgemeinen fordern darf. Aber eine schöne Prose ist geistreich und elegant, und interessirt noch durch andre ästhetische Reize, die ein prosaisches Geisteswerk mit einem Gedichte gemein haben kann, ohne darum zu einem Aftergedichte zu werden. Einen guten Styl in Prose zu schreiben kann Jedermann lernen; zum Schriftsteller in schöner Prose muß man geboren seyn, wie zum Dichter.

Diese Erläuterungen waren nothwendig, um die beiden Abtheilungen dieser litterarischen Aesthetik zu rechtfertigen. Auf die Poetik sollen einige Grundsätze zur Theorie der schönen Prose folgen.

Erste Abtheilung.

P o e t i k.

Digitized by Google

Erste Abtheilung.

P o e t i k.

I.

Allgemeine Charakteristik der Poesie.

Jede schöne Kunst ist in ihrer Art Poesie, das heißt, schaffende Kunst; jede geht vom Dichten, das heißt, demjenigen Denken aus, in welchem Verstand und Phantasie schöpferisch zusammen wirken. Aber mit Recht führt den Nahmen Poesie oder Dichtkunst vorzugsweise die Kunst der Rede, wenn sie durch Worte, ihr geflügeltes Werkzeug, wie Schiller es nennt, den Gedanken und Gefühlen des freien, durch keine physische Nothwendigkeit gefesselten Geistes,

unabhängig von jeder andern Mitwirkung der äußern Empfindungsorgane, die schöne Form giebt, die der Geist unmittelbar in und für sich selbst erschafft. Das tönende Wort ist nur die reinste äußere Bedingung der Möglichkeit des Denkens. An dieses äußere Wort schließt sich unmittelbar das innere an, jenes Merkmal, das in uns den Gedanken bezeichnet, festhält, und, wenn er entflohen ist, zurück ruft. Rhythmus und Wohllaut theilt die Poesie mit der Musik; aber die Bedeutung der Worte ist es, was die Poesie zur schönen Kunst macht. Das wirkliche Gedicht ist nie in der Außenwelt vorhanden. Es tönt nicht, und erscheint nicht. Es wohnt und ruht im Gebiete des innern Sinnes. Und so weit menschliche Gedanken reichen, erstreckt sich die Poesie. Die sprachlose Poesie, die das rechte Wort noch sucht, ist die ursprüngliche. Sie wird zur redenden Kunst durch die wundergleiche Einrichtung der menschlichen Natur, die

es mit sich bringt, daß artikulirte Laute die Träger unsrer Gedanken werden. Da nun alle Schönheit durch den innern Sinn empfunden wird, wie auch immer bei dieser Empfindung die Eindrücke mitwirken mögen, die ein äußerer Sinn empfängt, so trägt auch jedes wahrhaft schöne Kunstwerk etwas in sich, das man poetisch nennen kann. Aber wir nennen die Schönheit gewöhnlich nur da poetisch, wo sie etwas von dem höhern Charakter zeigt, durch den die Poesie, als schöne Gedankenkunst, alle übrigen Künste übertreffen kann. In diesem Sinne kann auch ein Gemählde, eine Statüe, eine musikalische Composition, verglichen mit andern Kunstwerken dieser Art, poetisch heißen; denn viele Kunstwerke, deren Schönheit auf die äußern Sinne wirkt, sind arm am Ausdrucke solcher Gedanken und Gefühle, die uns aus den Werken der Dichtkunst ansprechen, wo diese Kunst ganz in ihrer Bestimmung über die gemeine Wirklichkeit sich erhebt. Aber aus eben die-

sen Gründen sind auch die ersten Regungen und Wirkungen eines poetischen Geistes noch nicht eigentlich Kunst zu nennen. Das ursprüngliche Dichten ist ein schönes Sinnen und Phantasiren, vielleicht ohne alle Absicht, ein Kunstwerk hervorzubringen. Poetische Ahndungen, Ansichten, und Träume müssen der eigentlichen Poesie vorangehen. Eine gewisse poetische Stimmung kann man auch in Verhältnisse des geselligen Lebens, ohne Beziehung auf Kunst, übertragen. Wo diese Poesie des Lebens gänzlich fehlt, wird auch das Gedicht hinter seiner wahren Bestimmung zurückbleiben.

Gegen die falschen Vorstellungen, die man sich gewöhnlich von poetischer Schönheit macht, hat die Kritik unablässig zu streiten. Gefallen soll nun einmal das Gedicht. Jedermann sucht also in der Poesie, was ihm nach seiner Sinnesart besonders gefällt. Wie kann man aber poetische Schönheit empfinden, wenn man für

das Schöne überhaupt keinen gebildeten Sinn hat? Da verlangt denn der Schwärmer, daß auch die Poesie immer schwärmerisch sey, daß heißt, aus enthusiastischer Selbsttäuschung entsprungen, und hinreißend zu einer ähnlichen Täuschung. Eine Poesie, wie die Wielandische, die der Schwärmerei gerade entgegenwirkt, ist dem Schwärmer unleidlich. Dem Ariost kann er nur einen erzwungenen Geschmack abgewinnen. In die alte griechische und römische Poesie, der er huldigen muß, weil die Sitte es mit sich bringt, weiß er sich nicht zu finden. Ein Andrer, den das Wesen der Poesie wenig kümmert, findet desto mehr Wohlgefallen an den Reizen des Styls. Der Styl, meint er, mache die Schönheit eines Gedichts aus. Er achtet nur nebenher darauf, daß der wahre Styl in der Kunst vom Geist und Gefühl, und von den eignen Ansichten des Künstlers ausgeht. Der mahlerischen Vergleichungen und Bilder, des gewählten Ausdrucks, der

feinen und sinnreichen Wendungen, und der netten, harmonischen Verse freut er sich. Was kann man, denkt er, von einem Gedichte mehr fordern, als, daß es sich auf diese Art durch den anziehenden und blühenden Styl von der prosaischen Darstellung der Gegenstände unterscheide? Ein poetisches Meisterwerk ist für ihn ein Gedicht von Delille. Nein, sagt der Sentimentalist, ein vollkommenes Gedicht muß mich rühren; es muß eine moralische Tendenz haben, die aber durch den lebendigen Ausdruck der Empfindsamkeit, nicht durch kalte Lehren, sich äußert; es muß moralische Betrachtungen in der Sprache des Gefühls ausdrücken, oder Scenen darstellen, die uns zur Großmuth, zur Gerechtigkeitsliebe, zur Freundschaft, zur Theilnahme an den Leiden der Menschheit, und zu ähnlichen Empfindungen stimmen. Welche Thorheit! ruft ein gelehrter, oder ein philosophirender Censor. Ein Gedicht, sagt er, soll mich amüsiren, weil die

Vernunft nichts dagegen hat, daß man sich zur Abwechselung auch geistreich amüsiren lasse; aber ich will aus dem Gedichte, das mehr, als ein Spielwerk seyn soll, auch etwas lernen; Menschenkenntniß, historische Kenntnisse, nützliche Wahrheit überhaupt, soll das vollkommene Gedicht enthalten. So viel verlangt ein elegantes Weltmännchen von dem Dichter nicht. Ein Compliment, oder eine Galanterie, auf eine feine und treffende Art in Versen ausgesprochen, ist für das Weltmännchen schon ein Gedicht, wie es seyn soll. Kommen nun gar falsche Theorien hinzu, die den Geschmack methodisch verderben, so wird in der Schätzung der Dichterwerke zuweilen völlig das Unterste zu oberst gekehrt.

Die Idee der poetischen Vollkommenheit ist, wie alle Vollkommenheitsideen, durch die nicht das Unendliche selbst gedacht wird, relativ. Keine Dichtungs-

art kann die andere ersetzen; und unter den Dichtungsarten sind einige, die sich selbst zerstören, wenn sie Ansprüche auf die höhere Vollkommenheit machen, die zum Beispiel der Ode, der Epopöe, und dem heroischen Trauerspiele, eigen ist. In gewissen Liedern, poetischen Erzählungen, und dramatischen Gedichten, noch mehr in der Epistel, dem Epigramm, der äsopischen Fabel, zeigt sich nur ein schwacher Schimmer von dem, was Poesie in der höchsten Bedeutung des Worts ist; und doch sollen auch Gedichte und Gedichtchen dieser Art nicht fehlen; denn jedes Feld des Schönen soll angebauet werden. Mannigfach verliert sich die Poesie in geistreiche Prose. Und doch sind gewisse Geisteswerke darum nicht verwerflich, weil sie nur zum Theil poetisch sind, zum Beispiel der Roman, oder die Lucianischen Dialogen. Die Theorie der Dichtungsarten muß also die Idee der poetischen Vollkommenheit zersetzen, damit dem Verstande klar werde, was die Poesie über-

haupt ihrer wahren Bestimmung gemäß leisten will und kann. Aber gewöhnlich versäumt die Theorie der Dichtungsarten den nöthigen Rückblick auf die allgemeinen Gesetze des Schönen. Erinnert man sich an diese, so versteht sich vieles von selbst, was bei der Beurtheilung jeder Art von Gedichten nur besonders in Betracht kommt. Von selbst versteht sich dann, daß ein Gedicht ein Werk der Phantasie, schon im Keime poetisch erfunden, also nicht seiner ursprünglichen Anlage nach ein Werk des räsonnirenden Verstandes, oder des Erzählungs= und Beschreibungstalents, seyn soll. Daher wird durch alle Reize der Sprache und des Styls, durch die anziehendsten Beschreibungen und Bilder, ein Geisteswerk, das seiner ursprünglichen Anlage nach, wie z. B. Pope's Versuch über den Menschen, nicht poetisch erfunden ist, nicht zum Gedichte, ob man ihm gleich diesen Nahmen zu gönnen pflegt, wenn auch nur aus dem Style gewissermaßen ein poetischer Geist

spricht. Poetisch aber kann nichts seyn, was nicht ästhetisch ist. Sobald also in einem Gedichte der wissenschaftliche, oder moralische, oder religiöse Gehalt die Freiheit des Geistes niederschlägt, in der wir mit ungetheiltem Interesse freudig empfinden, was der Form unsers geistigen Daseyns gemäß ist, verschwindet die Poesie. Ferner. Keine Schönheit, also auch keine poetische, ist ohne innere Harmonie. Aber in einer romantischen Dichtung kann, wie in einer schönen Landschaft, gar wohl die Mannigfaltigkeit über die Einheit herrschen, ohne diese ganz zu vernichten. Mangelhaft ist die poetische Erfindung, wenn sie nicht Gedanken und Gefühle ausspricht, die auch ohne den Schmuck der Form durch sich selbst interessiren, und das Gemüth in eine ästhetische Stimmung setzen. Kann das Gedicht nicht durch Grazie besonders interessiren, so soll es wenigstens nichts sagen, was die Grazien beleidigt. Kann es seiner Natur nach nicht wohl ein

klares, oder auch nur ein dunkles, aber schönes Streben nach dem Unendlichen in uns wecken, so soll es wenigstens auch diesem Streben des Geistes nicht entgegen wirken, also uns nicht durch Darstellungen nach dem Leben an die Beschränkungen einer peinlichen Wirklichkeit ketten, der wir entfliehen möchten, zum Beispiel im Drama nicht an die Leiden eines Jean Calas, wie in Weissens Trauerspiele, oder gar an das erbärmliche Schicksal eines jungen Kaufmannsdieners, der sich hat verführen lassen, seinen Brot- und Lehrherren zu bestehlen, und dafür seine Laufbahn am Galgen beschließt, wie der Held in Lillo's höchst rührendem und, was die Wahrheit und Lebendigkeit der Darstellung betrifft, sehr schätzbarem Kaufmann von London. Alle diese Wahrheiten, die sich die Poetik so oft hat entschlüpfen, oder entwenden lassen, liegen schon in den ersten Grundsätzen der allgemeinen Aesthetik.

Eben so verhält es sich mit der ästhetischen Wahrheit, Neuheit, Leichtigkeit, und dem classischen Gepräge eines Gedichts. Was für eine Art von Wahrheit diejenige ist, die zur Vollkommenheit eines jeden schönen Kunstwerks gehört, hat die allgemeine Theorie der schönen Künste gezeigt. Die poetische Wahrheit stimmt mit der mahlerischen, der plastischen, der mimischen, der musikalischen, und auch der architektonischen, im Allgemeinen überein. Eine gewisse Täuschung ist auch für die Poesie nur Mittel, nicht Zweck. Täuschen soll uns der Dichter durch die Lebendigkeit des ästhetischen Ausdrucks, und durch die Macht der Phantasie; aber diese Täuschung, die uns nicht weiter zu fragen erlaubt, wie viel der Dichter von der Natur, oder der Geschichte, gelernt, oder wie viel er willkürlich erfunden habe, hebt sich selbst auf, wenn ihr nicht Wahrheit zum Grunde liegt, jene ästhetische Wahrheit nämlich, die in der

Uebereinstimmung mit den Normalformen der Natürlichkeit besteht, die höhere, dem Menschen eigne und zum Idealen aufstrebende Natürlichkeit mit eingeschlossen. Es giebt eine Art von Poesie, die nicht gelingen kann ohne Hülfe der enthusiastischen Selbsttäuschung, die man Schwärmerei nennt. Dahin gehört besonders der schönste Theil der Poesie der Liebe. Ohne diese schöne Schwärmerei hätten wir keinen Petrarch, und keinen der übrigen Dichter, die nicht so wohl objectiv die Liebe darstellen, wie z. B. Wieland, als ihr eignes Herz mit allen seinen Träumen sich ausreden lassen. Aber auch diese Dichter sind keine Phantasten. Ihre Schwärmerei wäre nicht schön, wenn nicht die Stimme ihrer Herzen ein Echo in jeder menschlichen Brust fände, die jener Gefühle fähig ist, durch die sich menschliche Liebe von der sinnlichen Lust des Thiers charakteristisch unterscheidet. Und eben so muß eine gewisse patriotische, oder religiöse

Schwärmerei dem Dichter erlaubt seyn, wenn sie nicht verwildert, nicht der gesunden Vernunft geradezu widerstreitet, nicht das natürliche und sittliche Gefühl zurückstößt. Aber zum Wesen der Poesie überhaupt gehört keine Art von Schwärmerei. Auch ohne sich selbst zu täuschen, kann der Dichter schön und innig seine Gefühle aussprechen. Mit unverfälschtem Interesse für Wahrheit und Natur kann er das Leben darstellen, wie es ist, und wie es nach idealen Ansichten seyn sollte. Daß der Dichter in seinen Beschreibungen äußerer Dinge und Erscheinungen sich nicht mit der Natur ganz entzweie, fordern wir von ihm auch da, wo er von übernatürlichen Dingen spricht. Aber die Außenwelt soll den Dichter auch nicht vorzugsweise beschäftigen. Denn die ursprüngliche Heimath der Poesie ist das Geistige und Innere der menschlichen Natur. Was dem menschlichen Herzen wahres, nicht erkünsteltes Bedürfniß ist, kann weder die Wissenschaft,

noch

noch irgend eine andere Kunst, außer der Poesie, so treffend aussprechen; denn die Poesie dringt, wie die Wissenschaft, durch Begriffe tiefer, als jede andere Kunst, in das Innere des Herzens ein, und löset doch nicht logisch, wie die Wissenschaft, das Wirkliche in der kalten Betrachtung des Allgemeinen auf. Das moralische Leben des Geistes, sein Wollen und Wünschen, sein Streben und Hoffen, sein glückliches, oder unglückliches Kämpfen mit den Leidenschaften, hat noch keine Philosophie lehrreicher aufgeklärt, als die besten Dichter es lebendig dargestellt haben. Aber auch unser Erkennen und Glauben ist eben sowohl Gegenstand der Poesie, als der Philosophie. Der Dichter erklärt nichts, und will nichts erklären; aber alles Erklären geht ja zuletzt von einem Gefühle aus, das die unerschöpfliche Idee der Wahrheit unablässig begleitet. Nach diesem Gefühle richten sich alle wahrhaft menschlichen, nicht träumerischen, aber auch durch keine will-

kürliche Abstraction bestimmten Ansichten der Welt und unsrer Bestimmung. In der treuen Darstellung dieser Ansichten schöpfen der Dichter und der Philosoph aus einer und derselben Quelle, dem Gefühle des höheren Lebens. Da steht die Poesie auf ihrer höchsten Stufe, wo sie, der Philosophie voreilend, immer einen Blick auf das Ganze des menschlichen Daseyns wirft, und das wahrhaft natürliche und ideale Verhältniß der armen Sterblichen zur Welt in lebendigen Zügen darstellt. Und auf dieser Stufe erscheint sie nicht etwa vorzüglich bei gewissen räsonnirenden Dichtern, deren Poesie nur eine verkleidete Art von Philosophie ist. Homer und Shakespear sagen uns besser, was menschliches Daseyn im Ganzen ist, als Pope mit allen seinen feinen und geistreichen Reflexionen. Wenn man überhaupt Philosoph seyn könnte, ohne die Aufgabe der Philosophie wissenschaftlich zu lösen, so würden die Dichter, die uns jenes Hinaufstreben nach

dem Unendlichen, jenen allgemeinen Ueberblick der menschlichen Vollkommenheit und Unvollkommenheit, kund thun, wie ein Aeschylus und Sophokles, ein Göthe und Schiller, in der Reihe der Philosophen hoch über die Verfasser unsrer gewöhnlichen Lehrbücher der Metaphysik und Moral zu stellen seyn. Aber auch räsonniren darf die Poesie, nur nicht kalt, und vollends nicht systematisch. Aus einem tiefen Gefühle dessen, was der Mensch ist und seyn soll, was er wissen und muthmaßen kann, gehen die philosophischen Reflexionen hervor, die mehreren großen Dichtern charakteristisch eigen sind. Was wären ohne sie Pindar und Horaz, Klopstock und Schiller, in der Reihe der lyrischen Dichter? Aus diesen Verhältnissen der Poesie zur Philosophie und zur Wissenschaft überhaupt läßt sich ohne Mühe weiter erkennen, in welchem Sinne und auf welche Art man von dem Dichter, der allen Forderungen seiner Kunst Genüge thut, muß

rühmen können, daß man nicht wenig aus ihm lerne. Aber man verlange von der Poesie so wenig, als von einer andern schönen Kunst, daß sie immer auf ihrer höchsten Stufe erscheine. Und was die poetische Belehrung betrifft, so sind die Gedichte, die lehrreich seyn sollen, oft gerade diejenigen, aus welchen man am wenigsten lernt.

Neuheit verlange die Kritik von jedem Gedichte. Denn wer uns nur das Alltägliche sagt, oder wer gar nur wiederhohlt, was er von andern Dichtern vernahm; hat der erfunden? Hat er gedichtet? Er mache, wenn er dem innern Drange nicht widerstehen kann, angenehme und nützliche Verse für's Haus, oder für gute Freunde; oder er verfertige bestellte Gelegenheitsgedichte. Nur gesuchte Neuheit ist schlimmer, als Alltäglichkeit. Denn wie die Werke der Natur, mit der die Kunst wetteifert, von selbst entstehen, so soll auch jedes Gedicht als ein freies Er-

zeugniß der Phantasie, nicht als ein Werk der raffinirenden Kunstbeflissenheit, auf uns wirken. Ohne die Leichtigkeit, die alle Mühe der Erfindung und der Ausbildung verbirgt, trägt ein Gedicht so wenig, wie ein anderes Kunstwerk, das classische Gepräge, über welches oben in der allgemeinen Theorie des Kunstschönen mehr gesagt ist.

Was die Beurtheilung der innern Schönheit eines Gedichts am meisten erschwert, ist die Verwandtschaft der Poesie mit der schönen Prose. Denn wer kann in jedem gegebenen Falle genau entscheiden, ob ein Gedanke, oder ein Gefühl, poetisch, oder nur prosaisch, heißen soll? Hat doch die Natur selbst nicht die poetischen Ansichten des Lebens von den gewöhnlichen so scharf geschieden, daß nicht in unsern Vorstellungen das Wahre, das Gute, das Interessante, das Natürliche, das Geistreiche, mannigfaltig in das eigentlich

Schöne überginge! Im Einzelnen ist also oft nicht möglich, zu erkennen, ob ein Gedanke, oder ein Gefühl, an sich schon für poetisch gelten kann. Der Eindruck allein, den ein Geisteswerk, das ein Gedicht seyn soll, im Ganzen auf uns macht, muß entscheiden; und nach diesem Eindrucke muß sich die Beurtheilung des Einzelnen richten; aber freilich immer unter der Voraussetzung, daß der Kritiker für Poesie empfänglich, und daß sein Geschmack nicht einseitig gebildet, oder gar verbildet ist. Fehlt dem Gedichte innere Schönheit oder ein wahrhaft poetischer Gehalt der Gedanken und Gefühle, so kann es durch alle Kunst der Sprache und des Styls jenen wesentlichsten der Mängel nicht verbergen. Verbildet ist der Geschmack, der die Reize der Sprache und des Styls an einem Gedichte höher, als alles Uebrige, schätzt; und die Kritik, die diesen Geschmack begünstigt, richtet die Poesie selbst zu Grunde. Ein solcher Ge-

schmack und eine solche Kritik herrschten in der englischen Litteratur während des gepriesenen Zeitalters der Königin Anna, und in Deutschland während der Gellertschen Periode. Aber nirgends hat die Stylkritik, dem Geschmacke der Nation gemäß, über die höhere Kritik so triumphirt, wie in Frankreich, besonders seit der Gesetzgebung Boileau's, der selbst ein Meister in der Kunst war, einer geistreichen, mitunter auch gemeinen Prose in eleganten Versen durch die Kraft des Styls (was man im Französischen Verve nennt) einen Anstrich von Poesie zu geben.

Nach den Reizen und der Kraft des Styls eines Gedichts soll die Kritik nicht zuletzt, aber auch nicht zuerst, fragen. Ein poetischer Styl kann dem Style der lebhaften und gebildeten Prose in vielen Zügen so ähnlich seyn, daß deßwegen auch die meisten der sogenannten poetischen Figuren mit einiger Abänderung eben so paſ=

fend als rhetorische Figuren aufgeführt werden. Man kann diese Figuren oder Darstellungs- und Ausdrucks-Arten, durch die sich der lebhaftere Styl, also auch der poetische, vom Style des trockenen und kalten Verstandes unterscheidet, in drei Classen abtheilen. In die erste gehören die grammatischen Figuren, die nur die Sprache angehen; in die zweite die so genannten Wendungen, die Beschreibungen, und die Einkleidungen; in die dritte die Tropen, die auf einer wirklichen Vertauschung der Begriffe beruhen.

Grammatische Figuren sind die Allitteration, die Inversion, und zum Theil auch der Vers, mit oder ohne den hinzukommenden Reim. Auf den Vers und Reim müssen wir, aus andern Gründen, zum Beschlusse der allgemeinen Charakteristik der Poesie zurückkommen. Die Allitteration oder interessante Wiederkehr

der Consonanten, z. B. in den Worten: "Das Wasser wallt im Winde", hat, so viel man weiß, nur in der alten angelsächsischen Poesie, und vielleicht auch in der ältesten scandinavischen und deutschen, die Stelle des Reims vertreten. Außerdem ist diese Figur meistens auf kleine Ausschmückungen poetischer Gemählde beschränkt. Die Inversion oder Verstärkung des Ausdrucks durch Versetzung der Wörter ist in Sprachen wie die griechische und lateinische, die auch in der Prose an keine bestimmte Wortordnung gebunden sind, kaum eine Figur zu nennen. Aber durch Sprachen, die, wie die französische, auch in Versen sich nur wenig von einer bestimmten Wortordnung entfernen dürfen, wird die Poesie nach grammatischen Gesetzen widernatürlich gefesselt, und nicht selten gelähmt. Die meisten der cultivirten neueren europäischen Sprachen haben denselben Fehler, nur nicht in demselben Grade.

Zu den grammatischen Figuren der Poesie kann auch ein gewisser poetischer Dialekt gezählt werden, der sich aus den Dialekten des gemeinen Lebens bildet. Aber eines solchen Dialekts hat sich außer der Dichtersprache der Griechen die Poesie vielleicht noch nirgends zu erfreuen gehabt. Auch in Griechenland war die ältere Dichtersprache, die ionische, und nachher die dorische, nur durch poetische Behandlung dieser beiden Dialekte des gemeinen Lebens gebildet; aber als der attische Dialekt auch außerhalb der Grenzen von Attika, und zuletzt überall, wo man Griechisch sprach und schrieb, die allgemeine Sprache der Prose in der Litteratur, und des Umgangs unter den höheren Ständen wurde, hüthete man sich wohl, selbst in Athen, auch die Sprache der Poesie auf den attischen Dialekt zu beschränken. Nur da, wo sich diese Sprache mehr der prosaischen nähern sollte, wurde sie attisch; der ionische und der dorische Dialekt behielten ihr wohlerworbenes An=

sehen; und wenn der Athenienser aus dem Munde seiner Schauspieler die volltönenden dorischen Sylben vernahm, fühlte er sich schon durch die Sprache in eine höhere poetische Welt versetzt. Denselben Vortheil hätte die deutsche Poesie der neueren Zeit von dem alten schwäbischen Dialekte ziehen können, der im dreizehnten Jahrhundert ungefähr dasselbe für die deutschen Dichter gewesen war, was für die Griechen der ionische Dialekt im homerischen Zeitalter. Jetzt, nachdem sich die deutsche Poesie schon seit drei Jahrhunderten an das neuere Hochdeutsch gewöhnt hat, kommen die Versuche, sie zu einer älteren Dichtersprache zurückzuführen, zu spät. Daß man in mehreren Sprachen gewisse Wörter und Wortformen, die in der Prose nicht üblich sind, für die Poesie zurückgelegt hat, ist ganz nützlich; aber wo dergleichen grammatische Licenzen den Versen aufhelfen sollen, denen es an poetischen Gedanken fehlt, verrathen sie nur noch mehr die innere Armuth des Gedichts.

Digitized by Google

Die mancherlei Wendungen, Beschreibungen, und Einkleidungen aufzuzählen, durch die sich eine poetische Darstellung von einer prosaischen unterscheiden kann, lohnt sich in der Poetik um so weniger der Mühe, da eine wahrhaft poetische Phantasie alle diese Figuren von selbst findet, wo sie ihrer um eines bestimmten Gedankens und Gefühls willen bedarf; und die Kritik kann nur nach dem Verhältnisse der Figur zu dem besondern Geiste und Inhalte eines Gedichts bestimmter entscheiden, ob und wie weit die Figur ihren Zweck erreicht. Was hierüber im Allgemeinen zu sagen ist, hat man längst schon ausführlich genug, zum Theil in der Grammatik, wohin es auch gezogen werden kann, zum Theil in der Rhetorik verhandelt. Aber wenn die Stylkritik noch immer nicht zugeben will, daß durch alle möglichen feinen Wendungen, mahlerischen Beschreibungen, und geistreichen Einkleidungen, das eigentlich Poetische in einem Gedichte nur

verstärkt, oder erhöhet, also nicht hervorgebracht werden kann, sagt sie deutlich aus, daß sie nicht weiß, was eigentlich Poesie ist. Wo diese Figuren durch das Bedürfniß eines poetischen Ausdrucks von selbst hervorgerufen werden, richten sie sich ganz und gar nach dem Geiste eines Gedichts. Mit der altväterlichen Simplicität des homerischen Epos harmoniren die bleibenden Epithete. Ein poetischer Beinahme, von einer bemerkenswerthen, oder in das Auge fallenden Eigenheit der Gegenstände hergenommen, fixirte diese Gegenstände für die Phantasie durch eine Bezeichnung, wie sie dem Eindrucke gemäß ist, den das Kind von den Dingen empfängt, wenn es gewisse sinnliche Merkmale seiner lebhafteren Erinnnerung an diese Dinge unterlegt. Ist die Kindlichkeit der natürlichen Wahrnehmung verschwunden, so scheint es sehr überflüssig, nach homerischer Art die Schiffe mehr, als Ein Mal, die schwarzgeschnäbelten, Minerven die blauäugige, die

Achäer die wohlgestiefelten, zu nennen. Dafür neigt sich die Cultur, die sich im Reflectiren schon ein wenig erschöpft hat, zur treffenden Antithese, einer Figur, die der naiven Poesie der Vorwelt wenig bekannt ist. Dadurch entsteht dann oft ein falscher Schimmer des Styls. Aber sollen wir darum die Antithese verdammen, weil sie oft nichts weiter ist, als ein raffinirtes Spiel des Witzes? Ohne diese Figur entbehrte der Styl Schiller's keinen unbedeutenden Theil seiner Schönheit. Auch mit den mahlerischen Beschreibungen ist in der neueren Poesie, die so oft nach Reizen des Styls um des Styls willen haschte, großer Mißbrauch getrieben; und doch sind solche Beschreibungen den Dichtern Bedürfniß gewesen, so lange es Poesie gegeben hat. Was eine Beschreibung mahlerisch im poetischen Sinne macht, und wie sehr die Poesie sich selbst verkennt, wenn sie in der Beschreibung äußerer Gegenstände mit der wirklichen Mahlerei wetteifern will,

hat Lessing in seinem Laokoon gezeigt. Zu den kräftigsten Figuren dieser ersten Classe gehört am rechte Orte noch die Apostrophe oder Anrede Abwesender, als ob sie gegenwärtig wären, oder todter Gegenstände, als ob sie lebten; denn die Phantasie des Dichters vergegenwärtigt willkürlich das Vergangene, und kennt nicht die Schranken des Lebens, die der kalte Verstand entdeckt haben will.

Die poetischen Einkleidungen, wie man sie nennt, sind ein Theil der Bildersprache, in welcher, wie in andern Reizen des Styls, die falsche Kritik oft das größte Verdienst der Poesie gesucht hat. Die dichterische Phantasie kann keinen Gedanken in der Form gebrauchen, wie der kalte Verstand ihn darbietet. Aber die wahre Sprache des poetischen Gefühls ist darum doch nicht immer eine Bildersprache. Einen Gedanken in ein Bild einzukleiden, wird dem Dichter, der nicht schimmern will,

nur da Bedürfniß, wo sein Gefühl sich von selbst am treffendsten in einer Verglei- chung ausspricht. Das Vergnügen, das uns eine treffende Vergleichung macht, ist bei weitem nicht immer von poetischer Art; aber durch die Kraft der Vergleichung macht sich der Dichter gewissermaßen zum Herrn der ganzen Natur, indem er alle ihre Schätze, die ihm zum Bilde seiner Gedanken und seines Gefühls zu taugen scheinen, unbedenklich an sich reißt. Zur poetischen Wahrheit des Bildes wird gar nicht erfordert, daß es in allen seinen Theilen dem Gegenstande gleiche, den es bezeichnen soll, oder daß es einen bestimmten Gedanken ganz ausdrücke. Die Vergleichung ist treffend in poetischem Sinne, wenn sie für das Gefühl wahr ist in einer bestimmten Hinsicht. In der Iliade schreitet der zürnende Apoll einher wie die Nacht. Die kurze Vergleichung thut eine mächtige Wirkung auf das Gefühl, wenn wir uns den zürnenden Gott vorstellen. Wie weniges

niges Apoll und die Nacht übrigens mit einander gemein haben, kümmert uns nicht. Besonders reich sind die ossianischen Gedichte an solchen kurzen, mit wenigen Worten, oder auch mit einem einzigen Worte, das Ziel treffenden Vergleichungen. Aber auch die ausführlichen und mahlerischen, im Style der homerischen Poesie so herrlich glänzenden Vergleichungen haben denselben poetischen Charakter. Wenn das Bild auch nur in einem einzigen Zuge, auf den es ankommt, dem Gegenstande gleicht, so mag es ihm übrigens noch so unähnlich seyn, und der Dichter darf es dennoch ausmahlen, wie z. B. Homer die Meereswellen, die gegen das Ufer anschlagen, wie ein angreifendes Heer gegen den Feind, obgleich diese Bewegung eines Heeres nichts Aehnliches hat mit "der krumm aufsteigenden Brandung, die sich über das Ufer beugt, und den Salzschaum weithin speiet."

Aus der Vergleichung entspringt die Metapher, wenn das Bild selbst an die Stelle des Gegenstandes oder der Vorstellung tritt, die es bezeichnet. Die Metapher ist kühner, als die Zusammenstellung des Gegenstandes mit dem Bilde, weil sie, wie alle eigentliche Tropen, die Begriffe vertauscht und einen an die Stelle des andern setzt. Diese Kühnheit hat aber auch, so anziehend sie für die Phantasie ist, doch für sich allein keine poetische Kraft. Deßwegen hat auch die Prose ihre Metaphern; und die meisten der übrigen Tropen, über welche schon die Grammatik Auskunft giebt, z. B. die Metonymie, oder die Synekdoche, sind für die Beredsamkeit bedeutender, als für die Poesie. Poetisch wird die Metapher, wenn sie ihren Gegenstand kühn und treffend in ein Licht stellt, das dem poetischen Eindrucke gemäß ist, den der Gegenstand auf uns machen soll, dieser Gegenstand mag ein anschaulicher, oder nur ein allgemeiner Begriff seyn. Ganz

unrichtig beurtheilt man die Metaphern überhaupt, und besonders die poetischen, wenn man ihre Kraft in einer gewissen Versinnlichung der allgemeinen Begriffe sucht, und ihre Entstehung wohl gar aus der Armuth der Sprachen erklären will. Einige Metaphern sind ohne Zweifel auf diese Art entstanden, aber gewiß nicht die treffendsten und schönsten. Von Versinnlichung durch eine Metapher kann gar nicht die Rede seyn, wo der Gegenstand selbst, an dessen Stelle das Bild tritt, schon von sinnlicher oder anschaulicher Art ist. Oder soll der Glanz der Sonne und des Mondes versinnlicht werden dadurch, daß man die Sonne golden nennt, und den Mond silbern? Es giebt sogar vergeistigende Metaphern. Sie können überall entstehen, wo der Dichter physische und leblose Gegenstände so bezeichnet, als ob sie empfänden und dächten. Wenn in einem Psalme gesagt wird: "Die Himmel erzählen die Ehre des Herrn", ist die Metapher ver-

geistigend, nicht versinnlichend. Es giebt trockene Metaphern, die einen allgemeinen Begriff gewissermaßen versinnlichen, aber ohne alle ästhetische Bedeutung; z. B. in der Phrase: "der Verstand dieses Gelehrten brach eine neue Bahn." In Metaphern zu schwelgen, ist eine Lust des Witzes, der lieber das Uneigentliche, als das Eigentliche, sagt; aber nicht aller Witz ist poetisch. Die Deutschen haben, wie die Morgenländer, eine charakteristische Neigung zur Schwelgerei in Metaphern; aber der Morgenländer hängt immer an der Bildersprache, weil ihm die eigentliche Sprache des Verstandes überhaupt zu kalt ist; der Deutsche, dem die Natur mehr kalten Verstand, als Phantasie, zugetheilt hat, gleicht, wenn sein Geist in lebhaftere Bewegung geräth, dem gereizten Phlegmatiker; er vergißt sich selbst vor Lebhaftigkeit, und spricht dann, aber auch nur dann in Bildern, als wäre er am Euphrat, oder Ganges, geboren. Ist die Metapher nur

kühn, liegt den deutschen Schriftstellern, die man Metaphoristen nennen könnte, wenig daran, wie treffend, oder schicklich sie sei. Der besonnene und feine Geschmack der Griechen wies der Metapher Grenzen an, ohne dadurch die Sprache der Poesie zu schwächen. In der französischen Sprache, deren Cultur fast ganz prosaisch ist, erregt jede gewagte Metapher ein Aufsehen, als ob der Geschmack dadurch gefährdet werden könnte; und doch haben Metaphern, die schon durch den Gebrauch sanctionirt sind, nur noch die Kraft der gewöhnlichen Sprache. Eine verbrauchte Metapher macht den Ausdruck sogar kälter, als die gewöhnliche Bezeichnung der Vorstellungen ohne Bild, z. B. der Zahn der Zeit, der schon längst stumpf geworden ist.

Mehr, als durch alle diese Figuren, von denen die meisten unter gewissen Beschränkungen auch der Prose eigen sind, unter-

scheidet sich die poetische Sprache von der prosaischen durch den Vers. Wer die Kraft des Verses nicht empfindet, ist unempfänglich für den vollendeten Ausdruck eines poetischen Gefühls. Wäre der Vers nur eine freiwillige Zugabe zur poetischen Schönheit; wie ließe sich denn erklären, daß schon die ersten Regungen des Dichtertalents fast ohne Ausnahme verbunden sind mit einem Verlangen, Verse zu machen, und daß die größten Dichter aller Zeitalter und Nationen dem Verse gehuldigt, ja zum Theil einen vorzüglichen Fleiß auf die Cultur des Verses gewandt haben? Mag der Abstand von geistloser Versmacherei bis zur wahren Poesie noch so groß seyn; auch der geistloseste Mißbrauch der metrischen Formen ist gewöhnlich ein Beweis mißlungener Bestrebungen, da anzukommen, wohin nur die Kraft der Gedanken des wahren Dichters reicht. Der arme Versmacher hat also doch wenigstens eine verworrene und matte Ahndung von poe=

tischer Schönheit. Er wollte ein Dichter seyn. Warum aber hängen denn Vers und Poesie seit Jahrtausenden so eng befreundet zusammen? Erstens, weil die Poesie Rede=kunst und, wie wir schon oben sahen, in ihrer ursprünglichen Bestimmung Schwester des Gesanges ist, also, wie der Gesang, einen regelmäßigen Tact sucht; zweitens, weil durch regelmäßige Harmonie der Sylbentacte die innere Harmonie der poetischen Gedanken und Gefühle vollkommen und sicher sich auszusprechen strebt; drittens, weil niemand, wer sich nur von einem prosaischen Bedürfnisse zur Rede getrieben fühlt, von Natur in Versen spricht, der Vers also mehr, als jede andre Redefigur, ausdrückt, daß man anders, als noch den Zwecken einer nicht=poetischen Redekunst, durch die Sprache sich selbst Genüge thun und auf Andere wirken wolle. Verse zu machen, ist also dem Dichter eben so sehr Bedürfniß, als, zu dichten. Hat ihm die Natur das Talent zur Versification ver=

sagt, so hat sie den Dichter in ihm, z. B. in Salomon Geßner, nicht vollendet. Ein ungebundener Rhythmus oder Numerus, wie man ihn in der Rhetorik nennt, ersetzt nur unvollkommen den Vers; denn numerös ist auch die schöne Prose. Dem ungebundenen Rhythmus fehlt nicht nur der bestimmte Sylbentact, der die Rede zu einer Art von Musik macht; es fehlt ihm auch die poetische Bedeutsamkeit des Verses, weil er der schönen Prose eben sowohl, als der Poesie, angehört. Auffallend erprobt sich die Kraft des Verses bei den kleineren Gedichten; denn da ist er oft unentbehrlich, um uns in die Stimmung zu setzen, ohne die sich das poetische Interesse eines Gedankens und Gefühls in prosaische Ansichten verliert. Aber ein vollkommener Vers setzt immer eine sichere Prosodie, also eine bestimmte Länge und Kürze der Sylben voraus. Durch die Verbindung einer vollkommenen Prosodie mit einer noch besonders hinzukommenen=

den Accentuation erhielt der griechische Vers eine kunstreiche Harmonie, von der wir uns kaum noch einen Begriff machen können, da in den neueren europäischen Sprachen, wenigstens in den germanischen und romanischen, die Prosodie mit dem Accente zusammenfällt. Man muß versuchen, griechische Verse nach dem Accent und der Prosodie zugleich zu lesen, wenn man ihre ganze metrische Wirkung empfinden will. Ist nun gar in einer Sprache, wie z. B. in der französischen, nicht einmal wahre Prosodie, weil keine Sylbe, einige wenigen in einem Paar Wörtern abgerechnet, eine bestimmte metrische Quantität hat, so findet ohne Hinzutritt des Reims eigentlich gar kein Vers Statt; und die Zahl der Sylben vertritt dann, selbst mit Hülfe des Reims, nur nothdürftig das Sylbenmaß. Die wohllautendsten Verse von Racine und Voltaire sind im Grunde nur nach prosaischer Art rhythmisch in abgezählten Sylben. Auf eine solche Art

lassen sich sogar Sprachen, die, wie die chinesische, ganz aus einsylbigen Wörtern bestehen, rhythmisch accentuiren. Die italienische Prosodie, so weit sie auch der lateinischen nachsteht, gewinnt außerordentlich durch die Declamation, weil die Aussprache der italienischen Wörter auch in Versen die Endvocale hören läßt, die durch die Prosodie mit dem Anfangsvocale des zunächst folgenden Worts, nach lateinischer Art, zusammengezogen werden. Dadurch erhalten die italienischen Jamben und Trochäen in der Aussprache nicht selten einen daktylischen Ton, der die metrische Mannigfaltigkeit ungemein erhöhet. Weder die spanische, noch die portugiesische Prosodie hat diesen Vorzug mit der italienischen gemein, obgleich alle diese Sprachen nach einerlei grammatischem Typus aus der lateinischen entstanden sind. Die englische Versification wird wegen der vielen einsylbigen Wörter der englischen Sprache leicht bis zum Ermüden einförmig. Die deutsche

hat durch uralte Vernachlässigung die Vollkommenheit, deren sie fähig ist, bei den meisten unsrer Dichter verloren, weil man auch in deutschen Versen von jeher die Sylben mehr gezählt, als gemessen, und darüber fast ganz versäumt hat, das Gehör eine Regel der Quantität für die vielen einsylbigen Wörter der deutschen Sprache finden zu lassen. Deßwegen sind auch die Nachbildungen der griechischen Versarten im Deutschen, wenn gleich nicht ohne metrische Schönheit, doch ihren griechischen Mustern nur von weitem ähnlich.

Ein vollkommener Vers verbindet, ähnlich der Musik, metrische Harmonie der Sylbentacte mit einer Art von Melodie durch den Reiz der Töne im Zusammentreffen der Vocale mit den Consonanten. Denn es ist dieselbe natürliche Kraft der Töne, die in den Sylbentacten, wie in den musikalischen, wundersam und bedeutungsvoll das Gemüth ergreift. Gute Verse muß

man hören, wenn man ihre ganze Wirkung empfinden will. Der Sylbentact theilt sich auch im stummen Lesen mit; aber die Kraft des Tons bleibt dem Auge verborgen. Melodie des Verses ist mit der kunstreichsten metrischen Harmonie vereinbar; aber sie verlangt stark und voll tönende Vocale. An Homer und an die griechischen Tragiker muß man sich wenden, um zu lernen, was Vereinigung der metrischen Melodie mit der Harmonie in ihrer Vollkommenheit ist. In den deutschen Versen rasseln, zischen und schnauben die gehäuften Consonanten ungefällig zwischen den gepreßten Vocalen hindurch; aber sie ersticken die Kraft der Vocale nicht. Die Melodie des deutschen Verses ist nicht weich, aber, sobald sich das Ohr an die herben Consonanten gewöhnt hat, sehr ausdrucksvoll.

Verwandt mit der Melodie des Verses ist der Reim, dieses interessante Sylben-

Echo, dessen poetische Kraft sich längst durch sich selbst gegen alle Einwendungen beschränkter Theorien behauptet hat. Der Reim spannt nicht nur die Aufmerksamkeit; er verbindet mit dem Reize des Klanges auch eine Art von innerer Harmonie, die von der metrischen verschieden ist. Gereimte Gedanken klingen zusammen; und dieser Zusammenklang, den das Ohr empfindet, dringt mit dem Gedanken oft tief in die Seele. Kunstreiche und doch ungezwungene Reimverbindungen, etwa im Style der italienischen Octave, des Sonetts, und der Versarten der Canzone, verketten echt poetisch die Theile eines Gedichts zu einem klingenden Ganzen. Aber wo die metrische Harmonie, verbunden mit Melodie, an sich schon so vollkommen ist, wie in gelungenen griechischen Versen, da wird der Reim nicht nur entbehrlich; er fällt dann, als überflüssige Zugabe, dem Gefühle sogar zur Last, und macht die metrische Sprache geschmacklos. Darum

flohen die Griechen den Reim. In allen neueren Sprachen hat die Poesie mehr, oder weniger, des Reims bedurft. Französische Verse werden nur mit Hülfe des Reims zu einer Art von Versen. Die Assonanz, oder der halbe Reim, wirkt wie alles Halbe; doch zuweilen auch ganz anmuthig. Wie weit eine ungezwungene metrische Form männliche und weibliche Reime zuläßt, muß nach der Verschiedenheit der Sprachen beurtheilt werden.

Nach der Verschiedenheit der Sprachen richtet sich denn auch der ästhetische Charakter der Versarten. Aber nur mit Hülfe von Beispielen, zu denen hier kein Raum ist, läßt sich deutlich machen, worin der ästhetische Charakter einer Versart besteht. Jambische, trochäische, daktylische und anapästische Verse weichen in dem natürlichen Eindrucke, den sie machen, sehr von einander ab; und diese Verschiedenheit des metrischen Eindrucks wird weiter modi=

ficirt durch Länge und Kürze der Vers-zeilen, und durch ihre Mischung. Eine Menge kleiner Fragen suchen hier eine Ant-wort. Warum kann ein Heptameter nicht so gut gelingen, wie ein Hexameter? Warum spricht sich die Munterkeit in Jamben, oder Daktylen, oder Anapästen, aus? die Schwer-muth lieber in Trochäen, und doch eben so natürlich auch in Jamben? Warum sucht ein leichtes lyrisches Gefühl kurze Verse? Warum verhält sich der Alexan-driner zur französischen Sprache ganz an-ders, als zu der deutschen? Und warum hat die neuere lyrische Poesie der Deutschen die schönen Versarten der alten Minnesin-ger fallen lassen? Wer diese und ähnli-che Fragen ohne Schwierigkeit beantwor-ten kann, ist in den ästhetischen Charakter der Versarten eingedrungen.

II.

Die Dichtungsarten.

Mit der Theorie der Dichtungsarten entwickelt sich bestimmter, was poetische Schönheit ist. Und hier zeigt sich wieder ein merkwürdiger Unterschied zwischen der Poesie und den übrigen schönen Künsten. Für die Mahlerei zum Beispiel, oder für die Musik, giebt es außer den Regeln, die das ganze Gebiet dieser Künste umfassen, nur wenige, die eines tieferen Studiums bedürften, über die Arten und Gattungen von Gemählden, oder von musikalischen Compositionen; denn wo der ästhetische Effect vom Verhältnisse des innern Sinnes zu den äußern Sinnesorganen abhängt, erhält er seine bestimmteren Modificationen in den Darstellungsarten erst durch den innern Sinn, für dessen Geschäfte die Theorie jener Künste, die durch die äußeren Sinne wirken, wenige ihr eigne Regeln hat. Was die Geschichtsmahlerei von der

der Landschaftsmahlerei, oder in der Musik den Kirchenstyl von dem Kammerstyle ästhetisch unterscheidet, ist, das Technische der Composition abgerechnet, mehr nach den Gesetzen der Empfindung des Schönen überhaupt, als nach besondern, die Mahlerei, oder die Musik, ausschließlich betreffenden Regeln zu beurtheilen. Aber in der Poesie richtet sich die Mannigfaltigkeit der Darstellungen unmittelbar nach den Gesetzen des innern Sinnes und des Gemüths. Die Dichtungsarten gründen sich auf die Verschiedenheit der Vorstellungen, durch die sich die dichtende Phantasie der Gegenstände bemächtigt. Deßwegen greift die Theorie der Dichtungsarten tief in die Psychologie, und zuweilen auch in die höhere oder eigentliche Philosophie ein. Da ergeben sich denn für jede Dichtungsart besondere Gesetze, die aus den allgemeinen Gesetzen des Denkens und Empfindens besonders abgeleitet werden müssen.

Nach welchem Princip man die Dichtungsarten ordnen soll, ist eine wichtigere Frage, als, wie man alle schönen Künste classificire. Denn da jede schöne Kunst ihren eignen Charakter hat, so tritt sie nicht leicht aus der rechten Bahn, wenn sie nur dem Gefühle dieses Charakters treu bleibt; und so wird auch die Poesie, wenn sie von wahrhaft poetischem Gefühle ausgegangen ist, in jeder Dichtungsart als Poesie erscheinen. Aber die Charakterzüge, durch die sich eine Dichtungsart von der andern unterscheidet, sind leichter zu verwischen; und wenn gleich keine Theorie die Phantasie des Dichters hindern darf, auch die Dichtungsarten in einander zu mischen, wo das gebildete Gefühl nichts dagegen hat, so kommt doch der Poetik zu, die Grenzlinien zwischen den Dichtungsarten so zu ziehen, wie die allgemeinen Gesetze des Denkens und Empfindens es verlangen. Diesen Gesetzen gemäß, kommt wenig darauf an, ob der Dichter in eignem Nahmen redet, oder an-

dere Personen redend einführt. Auch fremde Gefühle kann er lyrisch aussprechen, als wären es seine eigenen. In lyrischen Weltgesängen und Chören kann er mehrere Personen abwechseln, oder ihre Empfindungen sich vereinigen lassen, ohne dadurch dem Gedichte im mindesten einen dramatischen Charakter zu geben. Tiefer in das Wesen der Poesie drang Schiller ein, als er nach einer ursprünglichen Verschiedenheit der Gemüthszustände die Dichtungsarten zu ordnen versuchte; aber er entzweiete sich nicht nur völlig mit dem Sprachgebrauche, indem er den Wörtern Elegie, Satyre, und Idylle neue Bedeutungen gab; er konnte auch die poetische, nicht bloß psychologische Verschiedenheit der Gemüthszustände selbst, nach einem Theilungsprincip, das auf die Form der Darstellung keine Rücksicht nimmt, nicht erschöpfen. Mit dem Sprachgebrauche kann sich die Classification der Dichtungsarten am leichtesten abfinden, wenn sie eine Ergänzungs-

classe zuläßt, die sich an die Hauptclassen anschließt. Wo die metrische Form Veranlassung gegeben hat, gewisse Gedichte unter einem gemeinschaftlichen Titel zusammen zu ordnen, zum Beispiel die Sonette, läßt sich das Nöthige über diese Bezeichnungsart bei Gelegenheit mitnehmen. Aber die Hauptclassen der Dichtungsarten bleiben die vier bekannten, deren Grenzen man längst bemerkt, und durch charakteristische Nahmen angedeutet, nur noch lange nicht befriedigend aufgeklärt und aus den natürlichen Formen des Denkens und Empfindens abgeleitet hat. Diese vier Classen sind die lyrische, die didaktische, die epische, und die dramatische. Denn der Dichter läßt unmittelbar entweder subjectiv seine Gedanken und Gefühle als Erscheinungen seiner eigenen Natur hervortreten; oder er stellt unmittelbar in objectiver Form dar, was außer ihm ist und sich ereignet. Im ersten Falle wird die Poesie entweder lyrisch, oder didaktisch, je nachdem das Ge-

fühl entweder vorherrscht, oder mit dem räsonnirenden Verstande sich in ein gewisses Gleichgewicht setzt. Was aber außer der Natur des Dichters selbst liegt, kann nicht anders objectiv dargestellt werden, als in den drei Zeitformen, der Vergangenheit, Gegenwart, und Zukunft. Poetische Visionen der Zukunft können sich in keine besondre Dichtungsart verwandeln, weil wir das Künftige nur aus dem Vergangenen und Gegenwärtigen erschließen und errathen, also es auch auf keine andre Art poetisch aussprechen können, als in der Form einer lyrischen Extase, die das kalte Errathen und Erschließen verbergen muß. Die prophetische Poesie fällt also in die lyrische Classe zurück. Die Form der Gegenwart kann ausgefüllt werden durch Beschreibung. Aber poetische Beschreibungen können in jeder Dichtungsart eine Stelle finden. Ihre Bestimmung in der Poesie ist, wie wir oben gesehen haben, als so genannte Figuren der Rede durch

mahlerische Anschaulichkeit die Darstellung zu beleben. Will man die Beschreibung zu einer eigenen Dichtungsart ausbilden, so zeigt sich sogleich, daß das poetische Interesse noch etwas mehr verlangt. Jedes beschreibende Gedicht ermüdet bald nach den ersten Zügen, wenn nicht durch lyrische, oder didaktische Partieen das Interesse, das ein solches Gedicht erregen soll, beständig angefrischt wird. Denn im Inneren des Gemüths, wo die Heimath der Poesie ist, giebt es kein solches Ergreifen und Festhalten des Gegenwärtigen, wie in den Regionen der äußern Sinne. Durch das Auge kann sich die Seele in schöner Anschauung des Gegenwärtigen versenken; aber die Poesie soll unmittelbar das immer rege und weiter strebende Leben des Geistes aussprechen. Das poetische Interesse verlangt also, daß die Außenwelt, wo sie objectiv dargestellt werden soll, unter die Idee einer Handlung trete. Objective Darstellung einer

Handlung in der Form der Gegenwart ist das poetische Drama. Das Seitenstück zum Drama ist das Epos, das der Form der Vergangenheit treu bleibt. Auf diese Art treten die vier Hauptclassen der Dichtungsarten natürlich einander gegen über. Warum einige Poetiker die didaktische Poesie mit Unrecht von der ihr gebührenden Stelle verstoßen, wird sich unten zeigen. Und über die Lücken, die diese Classification der Dichtungsarten offen zu lassen scheint, wird die Ergänzungsclasse Auskunft geben. Jede der vier poetischen Urformen, die lyrische, die didaktische, die epische, und die dramatische Form, nimmt eine unendliche Mannigfaltigkeit von Gemüthszuständen in sich auf. Darum aber sind diese Formen nicht etwa nur zufällig in poetischer Hinsicht. Sie sind die Grundlage aller poetischen Composition, weil die dichtende Phantasie sich von diesen Formen nicht trennen kann, und deßwegen ohne alle theoretische Weisung ihnen diejenige Schönheit entlockt,

durch die sich eine Dichtungsart von der andern ursprünglich unterscheidet.

Erste Classe.

Lyrische Dichtungsarten.

Von der Leyer, der alten Begleiterin des Gesanges, hat die lyrische Poesie ganz passend ihren Nahmen erhalten, weil sie vorzugsweise Poesie des Gesanges ist. Denn wenn gleich jedes gelungene Gedicht zu irgend einem musikalischen Vortrage sich eignet, so dringt doch das Gefühl, wo es sich als Natur des Dichters selbst ausspricht, am stärksten auf den Ausdruck durch Gesang. Alle übrigen Dichtungsarten setzen in der Begeisterung eine gewisse Ruhe voraus, ohne welche der Dichter nicht als Herr seines Stoffes erscheint. Die didaktische Poesie nimmt absichtlich etwas vom Tone des kalten Verstandes an, der kein musikalischer Ton ist. Vom epischen und dramatischen Dichter fordern wir,

daß er das Eigne fremder Naturen richtig aufgefaßt habe; und auch dazu gehört eine gewisse Ruhe, in der das Objective von dem Subjectiven sich scheidet. In der lyrischen Poesie strömt das Gefühl ohne diese Beschränkungen aus, wenn gleich das lyrische Feuer nicht immer in hohen Flammen auflodert, und oft nur mit sanfter Wärme den Gedanken durchdringt. Ein Gefühl aber muß es immer seyn, was der Stoff des lyrischen Gedichts wird. Witzige Einfälle in lyrischer Form sind keine lyrischen Gedichte, wenn sie gleich nach französischem Geschmacke als Lieder ertönen. Jedes menschliche Gefühl hat seinen lyrischen Ton, von der Entzückung an bis zur tiefsten Schwermuth, oder bis zum Muthwillen und dem neckenden Scherze. Es giebt vielleicht keinen Menschen, der nie einen lyrischen Augenblick gehabt hätte. Aber je poetischer das Gefühl ist, das eine lyrische Form sucht, desto lebhafter strebt es, auch im Gesange harmonisch zu erklingen.

Von dem Gefühle selbst, das sich lyrisch ausspricht, hängt der Werth des lyrischen Gedichts bei weitem nicht allein ab; aber auch ohne das moralische Interesse, das von dem ästhetischen nie ganz zu trennen ist, besonders in Betracht zu ziehen, ist für den lyrischen Effect gar nicht gleichgültig, was für Gefühle der Dichter zur Sprache bringt. Warum giebt es so viele in ihrer Art treffliche religiöse Lieder? Warum so viele liebliche Lieder der Liebe? Warum gelingen so selten Lieder der Freundschaft und des Patriotismus? Die Natur der Sache giebt die Antwort. Wahre Freundschaft und wahrer Patriotismus haben einen strengen moralischen Ernst, der sich selbst verdächtig wird, wenn die Phantasie ihn zu einem Gedichte bilden will. Eben so ernst ist im Grunde auch die Religion; aber weil kein menschlicher Sinn den Gegenstand der religiösen Anbetung erreicht, so kann das Herz ohne Hülfe der Phantasie keine genügende Sprache für seine religiö-

sen Gefühle finden. Und die Liebe, die der Neigung der Geschlechter zu einander den höheren Charakter giebt, der dem rohen Naturtriebe völlig fremd ist, darf sie nicht schon an sich eine Art von Poesie des Herzens genannt werden? Wenn irgend ein Stoff der lyrischen Poesie für unerschöpflich gelten kann, so ist es dieser. Ueberhaupt macht die Kritik an die lyrische Poesie mit Recht den Anspruch, daß sie keine anderen Gefühle zur Sprache bringe, als solche, die den Menschen über das Thier, und zugleich die Phantasie über die gemeine Wirklichkeit erheben. Auch ist bei keiner Classe von Gedichten die Individualität des Dichters von so entscheidender Bedeutung, als bei der lyrischen Classe. Eine verdorbene, oder gemeine Natur, z. B. ein Voltaire, kann, wenn sie fremde Naturen richtig auffaßt, in epischen und dramatischen Dichtungen durch Geist und Talent sich selbst so weit verleugnen, daß man kaum bemerkt, wo es ihr fehlt.

Aber in lyrischen Dichtungen tritt die Individualität des Dichters, auch wenn sie sich umschleiert, entweder sehr bestimmt hervor, oder es fehlt der Dichtung an Kraft und Leben. Selbst lyrische Gedichte in fremdem Nahmen verrathen unabsichtlich die eigene Denk- und Sinnesart des Dichters, oder sie fallen so kalt und matt aus, wie die gewöhnlichen Gelegenheitsgedichte dieser Art, die auf Bestellung verfertigt werden. Solche Gelegenheitsgedichte würden aber nicht so oft, selbst von Menschen, denen übrigens die Poesie sehr gleichgültig ist, verlangt werden, wenn nicht auch in unpoetischen Naturen ein dunkler Trieb sich regte, Gefühle, die sich über das Gemeine erheben sollen, lyrisch auszusprechen. Ein lyrisches Gedicht scheint ihnen zu einer Feierlichkeit, der nichts mangeln soll, wenigstens auf eine ähnliche Art zu gehören, wie der Kranz auf einem neu errichteten Gebäude, oder auf dem Erntewagen, der die letzten Garben zur Scheure fährt.

Aber mit aller Wärme und Lebhaftigkeit des Gefühls ist der lyrischen Poesie wenig geholfen, wenn es dem Dichter an lyrischen Gedanken fehlt. Der empfindsame Anfänger und der Stümper in der lyrischen Kunst können gewöhnlich gar nicht begreifen, daß ihre Verse, die, ihrer Meinung nach, von Empfindung glühen, kalt von der Kritik zurückgewiesen werden. Sie glauben, die Stärke und Lebhaftigkeit des Ausdrucks in treuen Empfindungsgemählden, verbunden mit der metrischen Form, müsse unfehlbar poetisch wirken; als ob man seines Herzens Leiden und Freuden nicht auch in guter Prose, also auch in Versen ohne Poesie, natürlich, lebhaft, und beredt aussprechen könnte! Durch Gedanken müßt ihr uns zu euch hinziehen, ihr guten Herzensſänger, wenn wir eure Lieder für mehr als empfindſame Expectorationen ansehen sollen. Nur durch die Kraft der Gedanken kann ein Gefühl sich lyrisch mittheilen. Lyrische Gedanken sind die glück-

lichen, nicht trivialen, aber auch nicht gesuchten, nicht am Faden des Syllogismus ablaufenden, geistreichen Zusammenstellungen von Begriffen, die in dieser Verbindung eben so wohl durch treffende Neuheit, als durch hinreißende Natürlichkeit, interessiren, und eine Menge dunkler Vorstellungen wekken, die sich harmonisch auf einander beziehen. Solche Gedanken geben dem Gefühle die geistige Form, durch die sich ein lyrisches Gedicht von einem prosaischen Empfindungsgemählde unterscheidet. In dieser Form liegt das Geheimniß der lyrischen Poesie, die lyrische Kraft, deren Wirkungen keine Beredsamkeit des Gefühls durch sich selbst hervorbringen kann. Darum wirkt ein einfaches, kaum noch Kunst athmendes Lied von Göthe, und so manches köstliche Volkslied, ganz anders auf uns, als die gewöhnlichen Lieder der Almanachssänger. Je einfacher und volksmäßiger ein lyrisches Gedicht ist, desto schwerer läßt sich durch kalte Theorie auf klare Begriffe zurück-

führen, was die Gedanken eines solchen Liedes wahrhaft poetisch macht; denn in den einfacheren Gedankenformen lyrischer Gefühle erscheint das Geistreiche, das die geheimnißvolle Wirkung thut, nur als der natürlichste und anspruchloseste Ausdruck des Gefühls. Aber auch in den lyrischen Gedichten höherer Art sind es die mahlerischen und prächtigen Bilder, die kühnen Wendungen und andre poetischen Figuren bei weitem nicht allein, was der Poesie den wahren Odenschwung giebt. Warum stehen die Oden eines Malherbe und Jean Baptiste Rousseau, ihrer kraftvollen und schönen Sprache ungeachtet, so tief unter den Oden von Pindar, Horaz, und Klopstock? Weil ihnen die höhere Poesie der Gedanken fehlt. Man lieset sie mit Vergnügen, aber nur mit dem Vergnügen, das wir, den Styl und Vers abgerechnet, auch einer schönen Rede verdanken können. Die höheren lyrischen Gedanken sind zuweilen philosophische Refle-

xionen, zuweilen andere, von der Phantasie und dem Gefühle herbeigeführte Combinationen, durch die wir über die gewöhnlichen Ansichten des Lebens hinauf gerückt, und in eine höhere Sphäre des geistigen Daseyns versetzt werden. Die mahlerischen Bilder, die kühnen Wendungen, und alle übrigen Figuren der Rede, vollenden nur die Kraft des Ausdrucks solcher Gedanken. Zum Beispiele können der Zürchersee, oder der Eislauf, oder der Rheinwein, unter den Oden von Klopstock dienen.

Das lyrische Gedicht bedarf, wie jedes schöne Ganze, einer gewissen Einheit. Aber nirgends wird diese Einheit mehr, als in der lyrischen Poesie, verfehlt, wenn sie sich deutlich in ihre logischen Elemente auflöset. Die lyrische Ordnung ist immer im Einzelnen logische Unordnung, und doch im Ganzen wahre, nach den Gesetzen des Verstandes und der Einheit des lyrischen

rischen Tons von der Phantasie geschaffene Ordnung. Denn das Gefühl, von dem die lyrische Poesie ausströmt, kennt durchaus keinen systematischen Gang; aber es verliert sich auch nicht in chaotischer Verwirrung. Am weitesten entfernt sich die lyrische Ordnung von der logischen, wenn die Gedanken und Bilder, wie in den Oden Pindar's, von keiner herrschenden Idee zusammengehalten, ihren Gegenstand frei umschweben, etwa wie Blumen und Früchte, die aus einem Füllhorne herabfallen. In solchen lyrischen Compositionen jene kühne Einheit zu behaupten, die fühlbar ist, aber nicht leicht auf klare Begriffe zurückgeführt werden kann, weil sie auf einem halb versteckten Gewebe von dunkeln Beziehungen beruht, kann aber auch nur einem pindarischen Geiste gelingen.

Auch die lyrische Sprache hat den Charakter des Gefühls, das unmittelbar sich selbst ausspricht. Sie liebt, der Re-

gel nach, kurze Verse und, um des Gesanges willen, die Strophen. Die langen, gleichförmiger fortschreitenden Hexameter und ähnliche Verse harmoniren mehr mit der epischen, oder didaktischen Ruhe, die der lyrischen Poesie fremd ist. Die Strophe bringt nicht nur eine symmetrische Mannigfaltigkeit in die Einheit des lyrischen Tons; sie giebt auch dem Gesange die natürlichste Veranlassung, durch eine regelmäßig wiederkehrende Modulation des Gefühls die Einheit der lyrischen Gedankenreihen in bestimmten Abtheilungen auszudrücken. Gebunden aber ist, bekanntlich, an diese Regel weder die lyrische Poesie selbst, noch die Musik als ihre Begleiterin. Eben so wenig läßt sich im Allgemeinen ohne Ausnahme behaupten, daß die lyrische Sprache einen raschen Gang gehe, keine langen Perioden liebe, oder durch Inversion und kühne Metaphern sich auszeichne; aber in den meisten Fällen harmoniren lange Perioden nicht mit dem natürlichen Ausdrucke

des lyrischen Gefühls; und je höher die Phantasie in lyrischen Dichtungen sich hebt, desto freiere Inversion, und desto kühnere, der epischen und didaktischen Poesie nicht angemessene Metaphern darf sie sich erlauben.

Gegen den eigenthümlichen Charakter der lyrischen Poesie streitet nicht ihre Verwandtschaft mit den übrigen Dichtungsarten. Mit der didaktischen Poesie ist die lyrische so nahe verwandt, wie das Gefühl mit den Gedanken. Auch allgemeine Betrachtungen und Reflexionen können lyrische Gedanken werden. Das stärkste lyrische Gefühl kann sich in einer Sentenz aussprechen. Jede freie, reine, auch wohl kühne Ansicht der Welt und der moralischen Ordnung und Unordnung des Lebens erhöhet, auf diese Art ausgedrückt, den objectiven Werth eines lyrischen Gedichts. Wie viele Sprüchwörter sind in Volkslieder übergegangen! Wie manches

Sprüchwort mag aus einem Liede entstanden seyn! Die höhere Lyrik kann ohne allgemeine Reflexionen und kräftige Sprüche, die durch den Verstand in das Herz eindringen, kaum bestehen. Was wären ohne solche Reflexionen und Sprüche die Oden von Pindar, Horaz, Klopstock? Einige der schönsten Gedichte von Schiller, z. B. seine Künstler, sind theils lyrisch, theils didaktisch. Aber gemeine, oder zu sehr gehäufte Sentenzen schlagen das lyrische Interesse völlig nieder. In einer nicht so engen Verbindung steht die lyrische Poesie mit der epischen. Erzählungen dürfen in ein lyrisches Gedicht nur eingewebt werden, ohne alle epische Umständlichkeit; bedeutungsvoll in wenigen Zügen; gleichsam nur als Bestätigungen der Wahrheit eines lyrischen Gedankens. Desto merkwürdiger ist der Uebergang der lyrischen Poesie in die dramatische. Doch darüber mehr zu sagen, wird die Theorie der dramatischen Dichtungs-

alten eine bestimmtere Veranlassung geben.

Wie vielerlei lyrische Dichtungsarten es giebt, oder geben kann, läßt sich nicht berechnen. Denn wo fände die Theorie ein Princip, die Mannigfaltigkeit lyrischer Formen, oder des lyrischen Tons, durch systematische Zusammenstellung zu erschöpfen? Aber gewisse Extreme oder Grenzpunkte der lyrischen Dichtung lassen sich erkennen; und zwischen diesen Extremen liegen einige Dichtungsarten, die aus andern Gründen besondere Nahmen erhalten haben, und eine besondre Aufmerksamkeit verdienen.

1. Ein lyrisches Gedicht in populärem, wenn auch nicht gerade der Sinnesart des Volks überhaupt angemessenem, doch keine höhere Bildung, keine Idealität, verlangendem, besonders durch einfache Natürlichkeit anziehenden Geist und Style pflegt man im Deutschen ein Lied zu

nennen, wenn dieses Wort nicht, nach alter Art, jedes Gedicht bezeichnen soll. Zwischen dem Liede und der ihm gegenüber stehenden Ode findet so wenig eine scharfe Begrenzung Statt, daß man in mehreren Sprachen nicht einmal nöthig gefunden hat, beide lyrische Dichtungsarten durch Nahmen zu unterscheiden. Aber im Allgemeinen können wir uns jener beiden Wörter sehr gut bedienen, um aus zwei bekannten Extremen der lyrischen Poesie genauer zu erkennen, was lyrische Kraft ist.

Das Lied, besonders das eigentliche Volkslied, zeigt deutlich, daß nicht kühne Schwünge der Phantasie, nicht besonders geistreiche Wendungen und Bilder nöthig sind, den Eindruck hervorzubringen, der die lyrischen Gedichte von andern Dichtungsarten unterscheidet. Manches treffliche Volkslied ist gleichsam nur ein verlängerter Ausruf des Gefühls, ein fröh-

liches, oder trauriges O! und Ach!, ein poetisch gewordenes Seufzen, oder Lachen. Und doch liegt in diesem lyrischen Ausdrucke des Gefühls etwas Ungemeines, das der Prose nicht angehört, wenn es gleich in den meisten Fällen des Verses bedarf, um das poetische Interesse zu sichern. Die leichtesten Versarten, nach dem eigenthümlichen Charakter einer jeden Sprache, sind der Liederpoesie die angemessensten; doch ist auch die metrische Schönheit des Liedes nicht an die bis zur Einförmigkeit einfachen Versarten gebunden, an die sie sich in den neueren Zeiten gewöhnt hat. Warum erneuern unsre deutschen Liederdichter nicht öfter die schönen metrischen Formen des alten schwäbischen Minnegesangs? Warum ahmen sie lieber die Versarten der französischen und englischen, als die weit anmuthigern und mannigfaltigern der spanischen Lieder, nach? Allerdings darf das Lied auch in seiner metrischen Form kein auffallendes Kunstgepräge haben. Durch

eine griechische Form deutscher Verse wird der Charakter des deutschen Liedes unfehlbar zerstört, weil die Nachahmung griechischer Versarten in unsrer Sprache etwas Vornehmes hat, das die Ode wohl kleiden mag, aber dem Liede unnatürlich ist.

Was das Lied von der Ode unterscheidet, ist keine besondre Art des Gefühls, das sich lyrisch ausspricht; es ist immer der lyrische Gedanke, und die dem Gedanken angemessene Sprache. Die erhabensten religiösen Gefühle können in einfachen Kirchenliedern eine Form finden, die ihrer durchaus nicht unwürdig ist. Aber wo das religiöse Gefühl in Philosophie übergeht, hört es auf, schicklicher Stoff zu einem Liede zu seyn. Die kältesten Lieder sind nicht immer die epigrammatischen, in denen ein scherzhafter Gedanke witzig hin und her gewandt wird, ohne ein anderes Gefühl auszudrücken, als eben die Lust des leichten Scherzens; aber die gelungenen sol-

cher Lieder sind ja nicht zu verwechseln mit andern, die, wie so viele französische Chansons, nur lyrisch gereimte witzige Einfälle heißen sollten, an denen gar nichts von einer poetischen Stimmung zu bemerken ist. Nur, wo es Mode wird, in witzigen Liedern zu scherzen, zum Beispiel bei den deutschen Dichtern, nachdem Hagedorn, im Geschmacke der Franzosen und einiger Engländer aus dem Zeitalter der Königin Anna, den Ton angegeben hatte, da verschwindet gewöhnlich mit der richtigen Schätzung des ernsthaften Liedes auch alle vorzügliche Kraft der lyrischen Dichtung. Aber auch Lieder des ernsten Gefühls können epigrammatische Wendungen nehmen, wenn die Phantasie einen herrschenden Gedanken, auf dem die Einheit des Liedes ruht, sinnreich hin und her bewegt, um mehrere Gedanken aus ihm hervorzulocken, die wie in einem Epigramme einander umschlingen. Schwärmerische Lieder dieser Art finden sich besonders unter den älteren spa-

Digitized by Google

nischen Gedichten. Aehnlich diesen Liedern sind auch die spanischen, in denen ein herrschender Gedanke, der ein Gefühl ausdrückt, als wiederkehrendes Motto variirt oder, wie die Spanier es nennen, glossirt wird. Die romantischen Sestinen lassen sich zum Theil auch hierher zählen. Aber die natürlichste Liederpoesie, die komische abgerechnet, ist nicht die epigrammatische. Wo das ernste Gefühl sich an den Witz wendet, um eine schöne Form zu finden, verliert es sich zu leicht in Witzelei. Die Phantasie muß ihm unmittelbar die Sprache schaffen, deren es bedarf, wenn der Ernst nicht verdächtig werden soll. Nicht einmal viele, oder mahlerisch ausgeführte Beschreibungen vertragen sich mit dem lyrischen Charakter dieser Dichtungsart. So zart, gefühlvoll, und elegant auch die Lieder Matthisson's sind, thun sie doch keine eigentlich lyrische Wirkung. Echte Lieder der Liebe, oder Kriegslieder, Tanzlieder, Jäger=

lieder, nehmen die Beschreibung nur wie andere poetische Figuren in sich auf.

2. Wie das Lied sich der Ode nähern, oder wie die Ode sich zum Tone des Liedes herabstimmen kann, zeigen vortrefflich mehrere lyrische Gedichte von Horaz, und einige von Klopstock. Nur der Pedantismus, der die Phantasie an Regeln binden will, von denen die Natur nichts weiß, kann solche Uebergänge mißbilligen. Auch die meisten lyrischen Gedichte Schiller's schwanken, ohne an innerer Schönheit etwas einzubüßen, zwischen dem Charakter der Ode, und dem des Liedes.

Die meisten so genannten Oden sind nicht viel mehr, als pathetische Reden, die durch eine gewisse mahlerische Prachtsprache sich über das Gemeine erheben. Man kann sie auch lyrische Prunkgedichte nennen. Man lieset sie, wenn die Prachtsprache correct und interessant und mit metrischer

Schönheit verbunden ist, ganz gern, läßt ihrem Style Gerechtigkeit widerfahren, und vergißt sie. Ganze Haufen solcher Prunkgedichte, die überdieß noch pindarisch seyn sollen, kann man aus der englischen Litteratur zusammentragen. Gewöhnlich können auch die Verfasser solcher Oden, wenn ihre mahlende Phantasie im Gange ist, das Ende nicht finden. Die Rede über das gewählte Thema soll die interessante Seite des Gegenstandes erschöpfen; die gewöhnlichen Gedanken prächtig auszustaffiren fällt dem, der die Sprache in seiner Gewalt hat, nicht schwer; und so wickeln sich in diesen so genannten Oden die Gedanken und Bilder nach einem Plane wie ein langer Faden ab, der nur künstliche Knoten schlägt, wo es sich ausnehmen soll, als wollte er reissen. Selbst die Oden von Cramer auf Luther und Melanchthon haben mehr rhetorisches, als lyrisches Feuer. Die echte Ode reißt unmittelbar durch die Kraft der Gedanken,

auch ohne prangende Sprache, den denkenden Geist in die Regionen der höheren Gefühle hinauf. Die Würde, durch die sie sich von den übrigen lyrischen Dichtungsarten unterscheidet, ist mehr, als Feierlichkeit der Sprache und des Styls. Die echte Ode stellt uns auf einen idealen, wenn auch nicht immer philosophischen, doch über die gewöhnlichen Ansichten der Dinge erhabenen Standpunkt der Betrachtung. Um aber auf diesem Standpunkte sich nicht in Speculationen zu verlieren, die dem lyrischen Interesse fremd sind, springt die Ode kühn von einem Gedanken zum andern, oder von einem Bilde zu einer Sentenz, von einer Sentenz zu einer Beschreibung, oder zu einer lyrisch eingewebten Erzählung. Jene unsystematische Ordnung, die man lyrische Unordnung zu nennen pflegt, ist daher der Ode mehr noch, als allen übrigen lyrischen Gedichten, eigen. Deßwegen mißlingen auch gewöhnlich die Lobgedichte im Odenstyl; denn der Pane-

gyrist will nicht gern eine der preiswürdigen Eigenschaften der Person, die er verherrlicht, unberührt lassen; er zählt also eine dieser Eigenschaften nach der andern auf, und bringt eben dadurch in sein Lobgedicht eine ganz andere, als die lyrische, Einheit. Pindar fühlte richtiger, was das Besingen merkwürdiger Personen für eine mißliche Sache ist. Was ließ sich auch von den Tugenden so vieler Faustkämpfer, Ringer, und Wagenrenner Sonderliches sagen? Aber ihnen zu Ehren, weil sie Sieger geworden waren, sang Pindar freie Gedanken und Gefühle seiner großen Seele, wie ein Genius, der über den irdischen Dingen schwebt, und sich nur von oben herab mit ihnen beschäftigt. Der Sieger, dem die Ode galt, konnte zufrieden seyn, wenn seiner im Zusammenhange einer solchen lyrischen Composition beiläufig auf eine schmeichelhafte Art gedacht wurde. Auch Horaz schmeichelte seinem August, im Geiste der echten Ode, nicht durch glänzende Ver-

zeichnisse der Tugenden und Verdienste des klugen Imperators.

Da die Ode kein populäres Gedicht ist, so kann sie viele Gedanken in sich aufnehmen, die für das Lied, obgleich auch dieses keine Gemeinheit duldet, doch gar zu ungemein sind. Höhere Wissenschaft und sogar eine gewisse Gelehrsamkeit, die im Liede lächerlich wäre, entstellen die Ode nicht. Von hohen Gefühlen ausgehend, kann sie, in der nöthigen Entfernung vom Pedantismus, dem Hörer, oder Leser, zumuthen, daß er Kenntnisse mitbringe, die zur höheren Bildung gehören, besonders historische, oder mythologische, auch wohl einige astronomische, und was es sonst für gelehrte Kenntnisse giebt, die eine ästhetische Seite haben. Aber wo der Odendichter irgend Verdacht erregt, als wolle er seine Gelehrsamkeit in lyrischem Glanze strahlen lassen, weise ihn die Kritik zurück zu seinen Büchern; denn die singende

Muse wohnt nicht in Büchersälen. Die Ode der neueren europäischen Nationen schmückt sich besonders gern mit griechischer Mythologie, die für uns doch auch ein Zweig der Gelehrsamkeit ist. Ramler hat beinahe den ganzen Olymp, dazu das Reich Neptuns und den Tartarus gemustert, um griechische Götter und Göttinnen in lyrische Figuren zu verwandeln. Die beständige Wiederkehr solcher Figuren macht am Ende selbst den Styl trocken und einförmig, und der Gedanke gewinnt nur wenig dabei, wenn Brodt und Wein, Blumen und Früchte, in einer lyrischen Bildersprache durch Ceres und Bacchus, Flora und Pomona, ausgedrückt werden. Bei den Alten that die Mythologie in der Ode ein andere Wirkung, als bei uns. Sie gab der höheren Lyrik den Ton des religiösen Gefühls, und durch diesen Ton die höchste Würde des Ausdrucks nach den damaligen Begriffen des religiösen Glaubens.

Den

Den Gegenstand der lyrischen Dichtung darf die Kritik nicht aus dem Gesichte verlieren, wenn sie die Gedanken und die Sprache einer Ode würdigen will. Denn einen ganz geringfügigen, oder auch einen trockenen Gegenstand mag die lyrische Phantasie noch so kühn zu etwas Höherem umgestalten; es bleibt immer ein innerer Streit zurück zwischen der poetischen Bestrebung und der Natur der Sache. In Ramler's bewunderter Ode auf einen Granatapfel, der im Treibhause zu Berlin zur Reife gekommen war, nimmt freilich die Phantasie von diesem geringfügigen Gegenstande nur die Veranlassung, die Herrlichkeit der Schöpfungen Friedrich's des Großen zum wahren Thema des Gedichts zu machen; aber auch als veranlassender Gegenstand ist dieser gar zu klein für eine Ode. Irgend etwas Großes und Herrliches muß den Odendichter begeistern. Das Außerordentliche reicht dazu nicht hin. Aber dem begeisterten Dichter kann auch ein Gegenstand,

der kaum einer poetischen Behandlung fähig scheint, eine Seite zeigen, von der er unerwartet groß und herrlich in das Auge fällt. So konnte Klopstock die Vorzüge der deutschen Sprache zum Gegenstande wenigstens einiger gelungenen Oden, unter mehreren mißlungenen ähnlichen Inhalts, machen. So verwandelte seine Phantasie den gemeinen Schlittschuh in einen nordischen Flügel des Fußes, und den Eislauf in ein Bild des Lebens. Eine solche Verwandlung konnte Ramler mit seinem Berlinischen Granatapfel nicht vornehmen. Aber auch Klopstock vergaß die Würde der Ode, als er seinem gerechten Ingrimme gegen den französischen Jacobinismus Luft machte in lyrischen Compositionen, die das Zurückstoßende ihres Gegenstandes dadurch, daß sie selbst zurückstoßen, gewiß nicht odenmäßig, und nicht einmal poetisch, ausdrücken. Was aber auch immer der Inhalt einer Ode sey; nicht ihr Gegenstand, sondern ihr Stoff bestimmt, in

Verbindung mit der Form, ihren poetischen Charakter. Der Stoff eines lyrischen Gedichts ist aber immer das Gefühl des Dichters.

Weder nach den Gegenständen, noch nach dem Stoffe, lassen sich mehrere Gattungen von Oden ästhetisch unterscheiden. Aber in der lyrischen Form, die des Dichters Phantasie dem Stoffe durch den Gedanken geben kann, zeigt sich eine Verschiedenheit, auf die sich mehrere Gattungen von Oden gründen. Die Phantasie des Odendichters ergreift ihren Gegenstand entweder mit moralischem Ernste, oder mit sinnlicher Heftigkeit, die aber auch alles Gemeine von sich wirft, und das Irdische selbst zum Ueberirdischen umschafft. Im ersten Falle entstehen die philosophische und die sentimentale Ode; im zweiten die dithyrambische. Die philosophische Ode philosophirt nicht immer in ernsten Reflexionen und Sprüchen; aber sie

behauptet in der Behandlung ihrer Gegenstände die Art von Würde, die der Philosophie natürlich ist, wenn sie sich über den gemeinen Standpunkt der Betrachtung der Dinge erhebt. Pindar's Oden würden zu dieser Gattung zu zählen seyn, auch wenn weniger herrliche, wahrhaft philosophische Kraftsprüche in ihnen verstreuet lägen. Von Horaz'ens und Klopstock's Oden gehören die meisten hierher. Nur einige Oden von Horaz sind dithyrambisch. Aber wenn der philosophische Charakter einer Ode auf moralischen Ernst und Adel des Gefühls und Styls beschränkt ist, und nicht zugleich durch einen universellen Ueberblick des Lebens von philosophischem Geiste des Dichters zeugt, so fehlt der Ode dieser Gattung ein Zug, der durch andere interessante Züge nicht ersetzt werden kann. Darum stehen Ramler's Oden, ungeachtet ihres horazischen Styls, weit unter ihren Mustern. Die sentimentale Ode, im besten Sinne des Worts, ist erst durch

Klopstock in die Litteratur eingeführt. Und welche Oden dieser Gattung könnten die an Fanny und an Cidli übertreffen!

Die Sprache der Ode soll eine Art von Göttersprache seyn; durchaus edel und feierlich. Aber wenn in einer solchen Sprache alltägliche Gedanken auftreten, so geht die Gemeinheit auf Stelzen. Um so stärker ist die Wirkung der höheren Lyrik, wo ihre innere Würde in den gewählten Worten, Bildern, und Wendungen nur den natürlichsten Ausdruck des Gefühls und der Gedanken gefunden zu haben scheint. Jede nur im mindesten gesuchte Phrase, jedes noch so feierliche Prachtwort, wenn es etwas Studirtes hat, verkleinert, was in dieser Gestaltung groß erscheinen soll. Die echte Ode flieht also den Phrasen- und Bilderpomp, wo er irgend als Wortschwall verdächtig werden könnte. Sie liebt selbst in der Seltenheit und Kühnheit eine Simplicität, die das Gemüth um so sicherer fes-

felt, je weniger Anmaßung in ihr liegt. Besonders kleidet die Ode ein gewisser Lakonismus. Denn je mehr Gedanken in wenigen Worten zusammengepreßt sind, desto herrschender und hinreissender wirkt der Gedanke. Auch die Versarten, die der Ode angemessen sind, können weit kunstreicher und zusammengesetzter seyn, als die Verse des Liedes. Aber studirte Verskünstelei macht aus dem Dichter einen Grammatiker. Und wie kann die höhere Lyrik sich selbst mehr schaden, als, wenn sie ihren Triumph der Grammatik verdanken zu wollen scheint!

3. Unter den lyrischen Dichtungsarten, die zwischen dem Liede und der Ode liegen, sind einige conventionellen, aber wohl erfundenen Regeln unterworfen. Dahin gehören besonders mehrere Arten romantischer Gesänge, vermuthlich von provenzalischer Erfindung.

Der romantische Gesang, der im Italienischen Canzone heißt, ist nicht so populär, wie das Lied, aber doch von der eigentlichen Ode sehr verschieden. Er thut Verzicht auf die Gedankenfülle, die Kühnheit, die Energie und den Lakonismus, durch den sich die gelungene Ode auszeichnet. Der Flug der Ode ist Adlerflug. Die Canzone gleicht einem Schwane, der auf einer großen Wasserfläche feierlich hingleitet, und weite Kreise zieht. Durch Umständlichkeit der Empfindungsgemählde nähert sich diese Dichtungsart der Elegie. Sie liebt viele Worte, und wird deßwegen leicht geschwätzig. Selbst im philosophischen Ernste, den sie mit der Ode gemein haben kann, behält sie etwas Ueppiges und Weiches. Mit diesem Charakter stimmt ihr metrischer Bau überein; lange Strophen, aus kunstreich und gefällig in einander verflochtenen Zeilen gebildet, und mit allen Reizen des Reimes geschmückt. Will man diese Dichtungsart in ihrer Vollkommenheit

kennen lernen, muß man sich an Petrarch, und an die vorzüglicheren der italienischen, spanischen, und portugiesischen Petrarchisten des sechzehnten Jahrhunderts wenden. Der deutschen Poesie scheinen das eigentliche Lied und die Ode angemessener zu seyn.

Nahe verwandt mit der Canzone ist das lyrische Sonett. Wahrscheinlich ist die metrische Form dieser Dichtungsart für die lyrische Poesie erfunden, und erst später auf didaktische und satyrische Gedichte angewandt, die man denn auch, um dieser Form willen, Sonette nennt. Durch seine engeren Schranken ist das Sonett vor der Geschwätzigkeit gesichert, zu der die Canzone den Dichter leicht verführt. Aber die Kunst des Sonetts wird leichter zur kalten Künstelei, wenn die metrische Form, die das Sonett verlangt, dem Dichter nicht schon so geläufig ist, daß seine Gedanken und Gefühle von selbst sich dieser Form

gemäß dehnen und zusammenschmiegen, so, daß gerade vierzehn, nach vorgeschriebener Regel gereimte Zeilen, in zwei Theilen, ein Quartett und ein Terzett bildend, durch leise Aufregung und Befriedigung des Interesse, ähnlich mehreren Epigrammen, aber doch lyrisch, ein schönes Ganzes werden. Willkürlich ist diese Versart nicht mehr und nicht weniger, als die sapphische, oder die alcäische, und so manche andere, in die der lyrische Gedanke sich doch auch fügen muß. Den schaalen Spott Boileau's über die Sonettenform hat längst die Erfahrung nur zu sehr widerlegt; denn wenn Apoll, wie Boileau meint, das Sonett erfunden hätte, um die Reimer auf's Aeußerste zu treiben, würde nicht in dieser Versart so viel gereimt worden seyn, daß die italienische, spanische, und portugiesische Litteratur von Sonetten, guten und schlechten, überschwemmt sind. Man muß selbst Sonette gemacht haben, um sich zu überzeugen, daß diese

peinlich scheinende Form, sobald sich nur die Phantasie ein wenig an sie gewöhnt hat, selbst in einer Sprache, die, wie die deutsche, gar nicht reich an Reimen ist, den Gedanken, die ein lyrisches Empfindungsgemählde im Kleinen bilden sollen, auf das natürlichste entgegenkommt. Besonders für zarte und sinnige Gefühle möchte es wohl keine schönere Versart geben.

Freier, als das Sonett, bewegt sich das Madrigal; und doch hat es kein solches Glück gemacht; vielleicht, weil es durch seine Kürze den lyrischen Gedanken noch mehr beschränkt. Warum soll sich aber das Gefühl nicht auch zur Abwechselung in wenigen Worten und Bildern mit einer epigrammatischen Wendung lyrisch aussprechen? Das echte Madrigal ist, die metrische Form abgerechnet, wenig verschieden von einigen der kleineren griechischen Gedichte, die man zu den Epigrammen zählt, und die im Grunde unter dem

Titel lyrische Epigramme von den satyrischen und gnomischen wohl unterschieden werden sollten.

Wo das lyrische Gefühl in wenigen Worten einen halb tändelnden, halb ernsthaften, um die anmuthige Wiederhohlung eines einzigen Gedankens sich drehenden Ausdruck sucht, entsteht das Triolett. Und so können noch mancherlei andre der kleineren lyrischen Formen entstehen, die in ihrer Art nicht ohne Werth sind.

4. Zu den lyrischen Dichtungsarten gehört auch die Elegie. Aber daß man mit diesem Worte jetzt gewöhnlich ein jedes lyrische Trauergedicht bezeichnet, giebt uns über den unterscheidenden Charakter der Elegie eben so wenig Aufschluß, als die ältere Bedeutung des Worts, nach welcher alle Gedichte in abwechselnden Hexametern und Pentametern, z. B. die Kriegslieder des Tyrtäus, elegisch hießen.

Die echte Elegie ist ein lyrisches Situationsgemählde. Sie drückt, wie jedes lyrische Gedicht, unmittelbar das subjective Gefühl des Dichters aus, aber weniger durch lyrische Gedanken, die von rascher Reflexion ausgehen, als durch ausführlichere Darstellung eines bestimmten Gemüthszustandes in umständlicheren Beschreibungen und eingewebten Erzählungen. Die Umständlichkeit giebt der Elegie eine gewisse Aehnlichkeit mit der romantischen Canzone. Aber die Canzone nimmt zuweilen auch etwas vom Charakter der Ode an; die Elegie schwingt sich nicht zu einem idealen Standpunkte der Betrachtung hinauf; sie ergreift das Wirkliche im Leben, wie es ist; bildet es aber, ohne kühne Reflexion, auf eine solche Art um, daß uns die Seele des Dichters zugleich mit ihren Umgebungen wie in einem poetischen Spiegel erscheint. Wo die Elegie heftig und stürmisch wird, geht sie schon in andere lyrische Dichtungsarten über. Ihr unterschei-

bender Charakter tritt desto bestimmter hervor, wo die Milde des Gefühls den Gegenständen, die den Dichter umgeben, Zeit läßt, sich in einem Gemählde zu verbinden, das den Zustand des Dichters als Situation umfaßt. Eine Situation ist aber ein von mehreren Seiten bestimmtes subjectives Verhältniß zur Außenwelt und zu andern Personen. Die elegische Milde schließt die Aufwallungen und Stürme der Leidenschaften nicht aus; aber sie weiset dem leidenschaftlichen Ausdrucke Schranken an, die er nicht überspringen darf, um den Grundton des Gedichts nicht zu stören. Ein Situationsgemälde, wie die Elegie, kennt auch die lyrische Unordnung, wie man sie nennt, nur unter Beschränkungen, die dem Liede, und noch mehr der Ode, fremd sind. Die allgemeinen Urtheile, die ein solches Gedicht in sich aufnimmt, wirken nicht tief eindringend, wie die Kraftsprüche der Ode. Sie erhöhen nur das Interesse der Situation. Alle der Elegie eigene Schönheit hat

etwas Weiches, das eben in der elegischen Milde gegründet ist. Dieß zeigt sich auch in der Sprache und den Versarten, die dieser Dichtungsart die angemessensten sind. Glänzende Vergleichungen und kühne Metaphern harmoniren nicht mit einer Dichtung, die ganz bei der wirklichen, oder als wirklich erdichteten Situation verweilt. Der metrische Schritt des Liedes ist für die Elegie zu rasch; die Versarten der Ode haben zu viel Feierliches für den elegischen Ausdruck des Gefühls. Aber der einförmig scheinende, und doch an innerer Mannigfaltigkeit so reiche Hexameter, regelmäßig abwechselnd mit dem weichen, sich selbst aufhaltenden Pentameter, stimmt ganz zum Tone der Elegie. In einigen neueren Sprachen, nahmentlich in der deutschen, scheinen die trochäischen Verse von fünf Sylbentacten vorzugsweise elegische Verse genannt werden zu dürfen.

Wie vielerlei Gattungen von Elegien es geben kann, werden uns die Dichter selbst vielleicht noch ein Mal besser, als bisher, lehren; denn bis jetzt hat sich diese Dichtungsart entweder auf die Nachahmung einiger antiken Gattungen beschränkt, oder sie ist in andre lyrische Formen übergegangen. Scharfe Grenzlinien kann die Theorie auch hier nicht ziehen. Wie manches Lied, wie manche petrarchische Canzone, hat, die Versart abgerechnet, den Charakter der Elegie! Konnte doch Klopstock seine Elegien, die er den Oden angehängt hatte, in der neuen Ausgabe seiner Gedichte unter die Oden selbst aufnehmen! Die Griechen haben, wie es scheint, auch philosophische Elegien gekannt, z. B. die von Mimnermus. Ovid, der ohne Zweifel griechischen Mustern folgte, hat durch seine Elegien der Trauer zufällig veranlaßt, daß man in neueren Zeiten die Elegie überhaupt für ein Trauergedicht ansah, obgleich die Elegien der Wollust von eben die-

sem Dichter weit mehr poetischen Werth haben. Elegien der Liebe würden die von Tibull weit schicklicher, als jene leichtsinnigen Liebesspiele (Amores) Ovid's, genannt werden dürfen, wenn Wollust und Liebe in der antiken Poesie so verschieden wären, wie in der romantischen. Bewundernswürdig spielt der Witz mit der Sinnlichkeit und dem Herzen in den Elegien des Properz, die Göthe so glücklich nachgeahmt hat. Aber wie soll man diese Gattung von Elegien besonders betiteln? Und sie bedarf keines Titels zu ihrer Empfehlung.

5. Sehr ähnlich der Elegie ist die lyrische Epistel. Unter diesem Nahmen pflegt man keine Dichtungsart besonders aufzuführen, vermuthlich weil man die poetische Epistel ohne nähere Bezeichnung in die Reihe der Dichtungsarten aufgenommen hat. Aber die Briefform hat an sich durchaus nichts Poetisches; und ein Gedicht,

dicht, das an eine bestimmte Person gerichtet ist, und die individuellen Verhältnisse zwischen dieser Person und dem Dichter vor Augen hat, kann übrigens durchaus verschieden seyn von den Gedichten, die man im Allgemeinen poetische Episteln betiteln will. Die meisten Oden von Horaz wären sonst Episteln zu nennen. Die meisten der so genannten Episteln gehören in das Fach der didaktischen Poesie. Aber es ist nicht einzusehen, warum sich das Gefühl nicht auch lyrisch in herabgestimmtem Tone, der gebildeten Prose sich nähernd, auf eine Art soll aussprechen dürfen, die den schriftlichen Mittheilungen unsrer Gefühle im gemeinen Leben nachgeahmt zu seyn scheint. Kann die didaktische Epistel sich unter den Dichtungsarten behaupten, so muß auch der lyrischen ein Platz gegönnt werden. Ovid's Briefe aus Pontus haben längst, so geringe auch ihr poetischer Werth ist, diesen Platz bezeichnet. Romantische Sendschreiben der Liebe, nur noch

weniger musterhaft, als Ovid's Briefe aus Pontus, finden sich in der spanischen Litteratur. Ueberhaupt aber ist diese Dichtungsart noch lange nicht genug cultivirt, und noch nicht geworden, was sie seyn könnte. Mehrere der neueren so genannten Episteln, z. B. von Chaulieu, sind zum Theil lyrisch, zum Theil didaktisch.

Eine Abart der lyrischen Epistel ist die so genannte Heroide. Mit der dramatischen Poesie hat die Heroide nicht mehr gemein, als jedes lyrische Gedicht in fremdem Nahmen. Aber natürlicher findet sich die Phantasie zurecht in der dramatischen Darstellung eines Charakters, als in der isolirten Situation eines dem Dichter unähnlichen Individuums, das seine Gefühle in einem langen Sendschreiben ergießen soll. Deßwegen fallen solche, einer fremden Individualität zugetheilte Episteln gewöhnlich so raffinirt und geschwätzig aus, wie die meisten von Ovid, und so viele in neue=

ren Sprachen. Daraus erklärt sich auch, warum Dichter vom ersten Range bis jetzt sich um diese Dichtungsart noch nicht haben verdient machen wollen. Selbst Pope's mit Recht bewunderte Epistel der Heloise an Abälard hat etwas Raffinirtes, das mit einer freien Herzensergießung nicht zusammenstimmt.

Zweyte Classe.

Didaktische Dichtungsarten.

Die didaktische Poesie hat das Unglück gehabt, von einigen neueren Aesthetikern gar nicht anerkannt zu werden. Daß daran diese Poesie selbst nicht schuld ist, läßt schon ihre Geschichte vermuthen. Denn so weit wir die Geschichte der Dichtungsarten verfolgen können bis zu den Zeiten, da noch keine schulgerechte Poetik dem Genie Gesetze vorschrieb, sehen wir die didaktische Poesie so natürlich, wie die lyrische, epische, und dramatische, aus dem menschli-

chen Gemüthe hervorgehen. Und wenn die Kritik solche Meisterwerke, wie Virgil's Landbau, nicht für wahre Gedichte gelten lassen will, muß sie die Natur selbst anfeinden. Aber von Grund aus wird die didaktische Poesie freilich verkannt, wenn man ihr, um sie theoretisch zu vernichten, vorher die Pflicht des Unterrichts in einem andern Sinne, als allen übrigen Dichtungsarten, aufbürdet.

Ein didaktisches Gedicht, das diesen Nahmen verdient, will eben so wenig, wie ein anderes wahrhaft poetisches Geisteswerk, der Wissenschaft vorgreifen, und etwa nur in einem andern Style, als die Wissenschaft, zu dem Verstande sprechen. Aber es will das poetische Interesse hervorheben, das in mehreren allgemeinen Lehren und nützlichen Vorschriften liegt. Es will nicht überzeugen, aber die Wahrheit, die der kalte Verstand, ohne das ästhetische Gefühl zu Rathe zu ziehen, auf Grundsätze zurückführt,

in ein solches Licht stellen, daß wir sie lieb gewinnen, wie das Schöne. Von einem besondern Zwecke der didaktischen Dichtungsarten muß also gar nicht die Rede seyn. Und wenn man gar, wie der Kritiker Engel, ein didaktisches Drama, wie Lessing's Nathan der Weise, mit den Lehrgedichten vermengt, nachdem man der didaktischen Poesie überhaupt einen charakteristischen Zweck, zu unterrichten, untergeschoben hat, geht der richtige Begriff des didaktischen Dichtens völlig verloren. Denn die didaktische Tendenz eines Gedichts, es gehöre zu welcher Classe es wolle, darf nie über die Bestrebung hinausgehen, für gewisse Wahrheiten zu interessiren. Auf diese Art kann, wie wir gesehen haben, auch die lyrische Poesie in einem hohen Grade didaktisch werden, und sogar in didaktische Poesie übergehen. Eben so kann das didaktische Interesse stärker, oder schwächer zusammenfallen mit dem epischen und dramatischen. Der charakteristische Un-

terschied zwischen den didaktischen und den übrigen Dichtungsarten besteht nur darin, daß in jenen die Poesie, doch ohne der Wissenschaft vorgreifen zu wollen, räsonnirend und lehrend, und nur in Beziehung auf allgemeine Wahrheit das Einzelne darstellend, den Gedanken über das Gefühl und die Lehre über die Darstellung, nicht wirklich herrschen läßt, aber herrschen zu lassen scheint. Dadurch entsteht das Gleichgewicht zwischen dem Gefühle und dem Gedanken, oder die didaktische Ruhe, durch die sich das didaktische Gedicht von dem lyrischen trennt. Sobald aber diese Ruhe in dogmatische, oder skeptische Kälte übergeht, oder, sobald nur im mindesten durch die didaktische Composition mehr für den Verstand gesorgt ist, als für das Gefühl und die Phantasie, kann aller Schmuck des Styls den Mangel des poetischen Geistes in solchen, wenn auch noch so lehrreichen Aftergedichten, der Kritik nicht verbergen. Das Meiste, was sich von jeher

für didaktische Poesie ausgegeben hat, ist allerdings nichts weiter, als verkleidete Prose.

Die didaktische Poesie nähert sich der Prose um so mehr, je weniger eine Dichtungsart, die zu dieser Classe gehört, einen höheren Styl zuläßt, z. B. die didaktische Epistel. Einen solchen Schwung der Sprache und des Styls, wie die lyrische Poesie, darf die didaktische auch auf ihrer höchsten Stufe nicht nehmen; aber sie ist doch auch nicht an Nachahmung der Sprache des gemeinen Lebens gebunden. Daß ihr der Styl der trockenen Gelehrsamkeit völlig zuwider ist, bedarf kaum der Erwähnung; denn es ist ja von Poesie die Rede. Aber die didaktische Ruhe verlangt auch andere Versarten, als das lyrische Gefühl. Strophen, den lyrischen ähnlich, passen nicht für Dichtungsarten, die sich unter allen am wenigsten zum Gesange neigen. Die Entfernung der didak-

tischen Poesie von der Musik ist eine natürliche Folge der näheren Verwandtschaft, die zwischen dieser Poesie und der schönen Prose Statt findet, und selbst da empfunden wird, wo übrigens der poetische Charakter der didaktischen Composition keinen Zweifel leidet. Der Hexameter, der sich in griechischen und lateinischen Versen vortrefflich in den didaktischen Ton stimmen läßt, hat im Deutschen zu viel Feierliches für diese Art von Poesie. Kräftig fortschreitende und harmonisch hingleitende jambische Verszeilen von fünf Tacten, mit oder ohne Reim, scheinen den natürlichen Gang des didaktischen Dichters in den neueren Sprachen am besten auszudrücken.

Die didaktischen Dichtungsarten lassen sich eben so wenig, wie die lyrischen, vollständig aufzählen. Selbst diejenigen, die man nach allgemeinen Titeln unterscheiden kann, gehen in einander über. Unter den italienischen Sonetten sind meh-

rere der vorzüglichen didaktisch. Wie wenig man mit den allgemeinen Titeln ausreicht, das Gebiet der didaktischen Poesie zu begrenzen, zeigen auch andere treffliche Gedichte, die hierher gehören, z. B. Wieland's Gedanken über einen schlafenden Endymion.

1. Vor der Kälte, welche die didaktische Poesie so leicht überschleicht, scheint sie am ersten gesichert zu werden, wenn sie sich mit der Satyre verbindet; und gerade da hört sie gewöhnlich am ersten auf, Poesie zu seyn.

Die didaktische Satyre ist die Dichtungsart, die man gewöhnlich ohne nähere Bezeichnung Satyre oder Satire im Allgemeinen nennt, nachdem man sie mit mehreren satyrischen Dichtungsarten, die man anders nicht unterzubringen weiß, zusammengeworfen. Aber Satyre überhaupt ist witziger Sport, also keine Dichtungs-

art. Der witzige Spott kann lyrisch, episch, dramatisch, aber auch didaktisch erscheinen. Er kann die Form des Romans annehmen; oder sich in dialogischen und andern Erfindungen mit genialer Keckheit zwischen der Poesie und der Prose hin und her bewegen, wie bei Lucian; oder in kräftiger und geistreicher Prose sich noch weiter vom Gebiete der eigentlichen Poesie entfernen, z. B. bei Swift und Rabener. Spottlieder, wie die alten griechischen Sillen gewesen zu seyn scheinen, sind von der didaktischen Satyre eben so wesentlich verschieden, wie alle schadenfrohen, höhnischen, gallichten, und dem Pasquill ähnlichen Herzenserleichterungen und Ausbrüche der Leidenschaft in Versen.

Aus der echten didaktischen Satyre spricht räsonnirend und lehrend, und das Einzelne nur in Beziehung auf allgemeine Wahrheit darstellend, eine liberale, edle, über Schadenfreude und niedrige Leiden-

schaften, die sich durch Spott Luft zu machen pflegen, erhabene Seele. Selbst in der freiesten Laune behauptet sie eine gewisse Würde. Ihr Gegenstand sind mehr die Thorheiten, als die Laster, welche die menschliche Natur entstellen; denn das Laster hat etwas Zurückstoßendes, das in epischen und dramatischen Gedichten weit leichter, als in didaktischen, wie der Schatten in einem schönen Gemälde behandelt werden kann, weil das didaktische Gedicht, das gegen das Laster gerichtet ist, nicht umhin kann, unmittelbar und fast ausschließlich mit zurückstoßenden Gegenständen sich zu beschäftigen. Je strenger das Urtheil ist, das über moralische Verdorbenheit und Niedrigkeit ausgesprochen wird, desto leichter schlägt es alle poetische Geistesfreiheit nieder. Der witzige Spott thut dann eine um so weniger schöne Wirkung, je sarkastischer er ist; denn das Bluten der Wunden, die dem Laster geschlagen werden, behält etwas Widriges, auch wenn

die Gerechtigkeit dadurch versöhnt wird; und der Zweck, den Leser, oder Hörer, zu bessern, oder vor dem Laster zu warnen, darf durchaus nicht hervorstechen, wo wahre Poesie bestehen soll. Deßwegen ist die zürnende und geisselnde Satyre mit der gerunzelten Stirn des unwilligen Sittenrichters, etwa im Geist und Style des Juvenal und Persius, so schätzbar sie auch in anderer Hinsicht seyn mag, nur eine interessante Abart derjenigen didaktischen Satyre, die in der Poetik musterhaft genannt werden darf. Ein Ton, wie der, den Horaz in seinen Sermonen traf, heiter, nicht tändelnd, aber auch nicht strenge, ist dieser Dichtungsart weit angemessener. In solchen Satyren, wie diese Sermonen des Horaz, spiegelt sich die Schwäche der menschlichen Natur mehr, als der böse Wille; und der dichtende Geist behauptet selbst in der Nachahmung der schlichten Reflexionsprose des bürgerlichen Lebens eine Art von Poesie, wenn er, wie bei Horaz, ohne einen Zug

von rednerischer Emphase, die treffenden Urtheile gleichsam lyrisch zusammen phantasirt, indem er kühn von einem Gedanken zum andern hinüberspringt, und doch den Faden des didaktischen Zusammenhanges nicht verliert. Daraus folgt nicht, daß die didaktische Satyre, die ein Gedicht seyn will, immer so, wie bei Horaz, mit liebenswürdiger Urbanität dicht an den Grenzen der Prose hinstreifen müsse. Aber ein horazischer Sermon, der eben sowohl sein Thema hat, wie eine Satyre von Juvenal das ihrige, ist doch sicher vor einem solchen Zuschnitte, wie z. B. in Juvenal's Satyre gegen die Frauen sich zeigt, wo die Laster der verdorbenen Weiber Roms capitelmäßig eins nach dem andern vorgeführt, verhört, und gestäupt werden. Ein Satyriker von Genie könnte die Grenzen dieser Dichtungsart noch mannigfaltig erweitern.

2. Von der didaktischen Satyre unterscheidet sich die **didaktische Epistel** zu-

weilen nur durch eine individuelle Wendung. Die trefflichen Episteln des Horaz haben genau denselben Charakter, wie die Sermonen dieses Dichters, nur mit einer bestimmten Beziehung auf die Denk- und Sinnesart der Person, an welche die Epistel gerichtet ist. Aber auch ohne den Ton der Satyre, er sey von welcher Art er wolle, kann die didaktische Epistel, bald heiter scherzend, bald mit dem rührendsten Ernste, an der Grenze der schönen Prose moralische Wahrheiten im Allgemeinen, und doch mit individueller Beziehung, so vortragen, daß ein gewisses poetisches Interesse mit dem didaktischen besteht.

Eine geistvolle Epistel dieser Art, auch wenn sie der Prose noch so nahe liegt, kann leicht poetischer seyn, als eine aufgedunsene, an Gedanken arme, und von Phrasen strotzende Ode. Aber durch absichtliche Nachahmung des natürlichen Briefstyls in der Sprache des gemeinen Lebens

stimmt die didaktische Epistel sich selbst, wenn auch nicht im Ganzen, doch größten Theils, so zur eigentlichen Prose herab, daß sie sich von ihr oft nur durch den Vers unterscheidet. Das Wesen der Poesie kann sich also in keine Dichtungsart weniger zeigen, als in dieser. Wo ihr Ton sich ein wenig hebt, wird er gewöhnlich lyrisch; denn da überwiegt das Gefühl den Gedanken. Deßwegen haben auch die meisten Gedichte dieser Art, die satyrischen ausgenommen, lyrische Stellen. Da nun auch die lyrische Poesie räsonniren darf, so geht die didaktische Epistel zuweilen ganz in die lyrische über, mit der man sie denn auch gewöhnlich unter einem gemeinschaftlichen Titel zusammen stellt. Verfehlt wird aber der Charakter dieser Dichtungsart ganz, wenn sie ihren Nahmen moralischen Abhandlungen leihen muß, die, wie Pope's Moralische Versuche, mit der Poesie fast nichts weiter gemein haben, als den Vers und die schöne Spra-

che. Der gesellige Ton darf der Epistel so wenig fehlen, wie dem freundschaftlichen Briefe im gemeinen Leben; wer aber in geselliger Unterhaltung Abhandlungen spricht, steht, auch wenn er gut spricht, wie ein Professor vor seinen Zuhörern da. Wo die Cultur der geselligen Unterhaltung eine so wichtige Angelegenheit ist, wie in Frankreich, da kann auch die didaktische Epistel am glücklichsten gelingen. Aber das Interesse für die höhere Poesie wird unfehlbar geschwächt, wo schöne Episteln für keine geringere Art von Gedichten gehalten werden, als Trauerspiele und Epopöen. Daß den Deutschen, nächst den Franzosen, diese Dichtungsart vorzüglich gelungen ist, wie die Episteln von Jacobi, Gotter, Pfeffel, und Göckingk, beweisen, ist eine der wenigen guten Folgen der Biegsamkeit, die im deutschen Nationalcharakter nur zu oft die Selbstständigkeit überwiegt. Denn in der geselligen Unterhaltung fehlt es dem Deutschen gewöhnlich sehr an der

Leich=

Leichtigkeit, Gewandtheit, und Freiheit, die der Epistelton verlangt; aber auf dem Papiere und in sich selbst gekehrt, wie beim Dichten, ahmt der Deutsche leichter, als im wirklichen Leben, die gefälligen Formen der Geselligkeit nach, und überträgt in sie, zum innern Gewinn der Epistel, mit seinem gesunden Verstande zugleich seine ernsteren und tieferen Gefühle.

3. Eine andere Dichtungsart der didaktischen Classe ist das Spruchgedicht. Sprüche oder Sentenzen in Verse zu bringen auch ohne poetisches Interesse, ist gerade nicht Mißbrauch der metrischen Formen. In einem guten Verse ausgedrückt, dringt der Gedanke tiefer in das Gemüth, und prägt sich angenehmer dem Gedächtnisse ein. Daher hat man im Orient, im classischen Alterthum, und überall, wo die alte Naivetät noch nicht durch kritische Ueberverfeinerung verscheucht war, solche in Versen abgefaßten Sprüche geliebt und in

Ehren gehalten, und manche der vorzüglicheren nicht mit Unrecht golden genannt. Die meisten dieser goldenen Sprüche, z. B. die pythagoreischen, gehören freylich eben so wenig, wie das güldene ABC, zu den Gedichten. Aber eine scharfe Grenze zwischen treffenden, geist- und lehrreichen, wenn gleich nur prosaischen, Sentenzen, und vereinzelten Gedanken, die uns in eine ästhetische Stimmung setzen, und dunkle, harmonisch sich auf einander beziehende Vorstellungen erwecken, läßt sich doch auch nicht nachweisen.

Die vereinzelte poetische Sentenz geht in das gnomische Epigramm über. Sie kann aber auch mit mehr oder weniger poetischem Geiste ausgeführt, mit andern Gedanken in Verbindung gebracht, und in eine Reihe von Lebensbetrachtungen verwebt werden, die ein Ganzes bilden. Auf diese Art sind die didaktischen Gedichte des Theognis entstanden, die übrigens mehr

hypochondrische Laune, als freie Ansichten des Laufs der Welt und der Bestimmung des Menschen enthalten. Fast unerschöpflich waren die Deutschen in den romantischen Jahrhunderten an moralischen Kraftsprüchen, die sie wenigstens mit einem schwachen poetischen Gefühle in Verse brachten, und auch wohl mit äsopischen Fabeln und didaktischen Erzählungen vermischten, z. B. in dem Renner des Hugo von Trymberg.

4. Der erste Rang in der didaktischen Classe der Dichtungsarten gebührt dem eigentlichen Lehrgedichte, das vorzugsweise diesen Nahmen trägt.

Das eigentliche Lehrgedicht verhält sich zu den übrigen Dichtungsarten, mit denen es zusammengestellt werden muß, ungefähr wie die Epopöe zu den übrigen erzählenden Gedichten. Es soll das Höchste leisten, was die didaktische Poesie vermag.

Es soll die übrigen mit ihm verwandten Gedichte sowohl durch den Umfang seines Inhalts, als durch poetische Kraft, übertreffen. Der Gegenstand des eigentlichen Lehrgedichts ist eine Kunst, oder eine Wissenschaft, oder eine anziehende und nützliche Beschäftigung des wirklichen Lebens. Diesen Gegenstand soll die Phantasie mit lebhaftem Interesse ergreifen, und ganz anders, als in einer dem kalten Verstande angehörenden Abhandlung, von seiner poetischen Seite darstellen, indem der Dichter nur die Miene annimmt, als ob er eigentlich unterrichten wollte. Ohne diese ästhetisch täuschende Miene entsteht kein Lehrgedicht; aber wenn der Dichter im Ernste den Lehrer machen will, eine Abhandlung nur mit einem poetischen Style schmückt, und sie in Verse bringt, so hört er auf, Dichter zu seyn, wenn anders der Verfasser eines solchen Werks nicht ganz aus der Reihe der Dichter auszuschließen ist. Das Gedicht des Lucrez von der Natur

hätte eins der bewundernswürdigsten Lehrgedichte werden können, wenn dieser enthusiastische Anhänger der epikureischen Philosophie mit derselben poetischen Kraft und in demselben Geiste das Ganze entworfen und ausgeführt hätte, wie er mehrere Stellen behandelt hat; aber er wollte seinen Freund Memmius durch dieses Gedicht wirklich in der epikureischen Philosophie unterrichten, und ihn von der Bündigkeit des bestrittenen Systems überzeugen; und der größte Theil seines Werks wurde versificirte Prose. Pope glaubte wahrscheinlich, als er seinen Versuch über den Menschen in einer Sprache und in Versen schrieb, die nichts zu wünschen übrig lassen, den rechten Ton des philosophischen Lehrgedichts besser, als einer seiner Vorgänger, getroffen zu haben; aber sein Werk, das als systematisches, aus geistreichen Reflexionen in einer poetischen Sprache zusammengesetztes Ganzes nicht seines gleichen hat, besteht aus vier folgerechten und ca-

pitelmäßig gegliederten Abhandlungen; es beweiset im Ganzen, wie im Einzelnen, daß Pope weit weniger Dichter war, als Lucrez. Interessiren soll uns der philosophirende Lehrdichter für die Wahrheiten, die er mittheilen will; aber uns zu überzeugen durch bündige Schlüsse in systematischen Abtheilungen überlasse er dem Philosophen, der auf Poesie keinen Anspruch macht. Es ist nicht genug, daß ein prosaischer Zusammenhang unterbrochen werde durch passende Episoden, auf die sich die systematischen Lehrdichter zuweilen etwas zu Gute thun. Solche poetische Ruheplätze erinnern, wenn man sie verläßt, und den logischen Faden wieder aufnimmt, nur desto unangenehmer an die prosaische Natur des Ganzen. Auch mit den glänzenden Beschreibungen ist im Lehrgedichte nicht viel geholfen, wenn diese Beschreibungen nur den Styl beleben und die Trockenheit des Unterrichts mildern. Eine poetische Ansicht des Ganzen soll in

dem Lehrgedichte herrschen. Die Phantasie, nicht der kalte Verstand, soll den Plan entwerfen. Nur solche Wahrheiten sollen mitgetheilt werden, die ein ästhetisches Interesse mit dem didaktischen vereinigen. Was sich in einen solchen Zusammenhang der Materialien nicht fügen will, ist auszustoßen aus dem poetischen Ganzen. Ein classisches Muster in allem, was die Composition eines Lehrgedichts betrifft, ist Virgil's Landbau.

Dem eigentlichen Lehrgedichte ziemt eine gewisse Würde. Es will nicht mit geselliger Behaglichkeit, wie die didaktische Epistel, in leichten Wendungen räsonnirend hin und her schlüpfen; es stellt seinen Gegenstand in das Licht einer durchaus ernsten und zusammenhängenden Betrachtung. Das komische Lehrgedicht, z. B. Ovid's Kunst zu lieben, ist nur eine Parodie des ernsthaften. Die Würde des Lehrgedichts muß sich in den Lehren selbst,

und in der gewählten, jeden tändelnden oder gar niedrigen Ausdruck vermeidenden Sprache zeigen. Aber Phrasenprunk entstellt ein Gedicht, das mit einer gewissen Täuschung die Miene der Wissenschaft annimmt, fast noch mehr, als andere Dichtungsarten. Denn was lehren Phrasen? Je einfacher die didaktische Würde ist, desto lobenswerther.

Man kann die Lehrgedichte eintheilen in theoretische und praktische. Jene schließen alle vollständigen, den Verstand befriedigenden Erklärungen aus; aber sie heben die ästhetisch interessanten Eigenschaften ihres Gegenstandes in einem didaktischen Zusammenhange hervor. Sie lehren uns, nur anders als die Wissenschaft, den Gegenstand näher kennen. Das praktische Lehrgedicht giebt Vorschriften des Thuns und Lassens. Es ist entweder technisch, oder moralisch. Aber alle diese Gattungen von Lehrgedichten gehen in einander über.

Was irgend wissenswürdig ist, kann Gegenstand des theoretischen Lehrgedichts werden, wenn es eine ästhetische Seite zeigt. Aus der Mathematik und der Logik ein Lehrgedicht zu machen, hat glücklicherweise noch niemand versucht. Die Philosophie ist, so weit wir ihre Geschichte verfolgen können, in der Form des Lehrgedichts entstanden, und mußte so entstehen, als Männer von philosophischem Genie, noch unbekannt mit den logischen Beschränkungen des kühn aufstrebenden Wissenstriebes, begeistert wurden von ihren, damals noch vom Reize der Neuheit belebten Betrachtungen über das Seyn und Wirken der Dinge. Die alte orphische Naturphilosophie war didaktische Naturpoesie. Auch als man über die Kräfte des menschlichen Geistes, und über Wahrheit und Täuschung im Allgemeinen nachzusinnen anfing, dauerte jene Begeisterung fort. Wie noch Empedokles über die Natur, so philosophirte Parmenides über Wahrheit und

Täuschung in Versen, die mehr von höherer Poesie enthalten, als die höchst elegante, didaktisch eingekleidete Beschreibung der Naturreiche von Delille. Einige Wissenschaften bieten der didaktischen Poesie einen um so würdigeren Stoff, je mehr sie sich erweitern. Wie wenig vermochte Aratus aus der Astronomie seines Zeitalters zu machen! Er mußte zu mythologischen Beschreibungen der Sternbilder seine Zuflucht nehmen, um seine astronomischen Lehrgedichte über die Prose hinauszurücken. Und welch' ein Lehrgedicht könnte ein Dichter, der eines solchen Stoffes mächtig ist, aus der Astronomie unsers Zeitalters machen! Aber durch bloße Personification die Naturstoffe beleben, wie der Arzt Darwin in seinem botanischen Lehrgedichte, ist nur eine der Figuren, die bald ermüden, wenn kein anderes Interesse hinzukommt. In dem geistvollen psychologischen Lehrgedichte des Engländers Akenside von den Freuden der Einbildungskraft ist eine eigne Art von

Mißverhältniß zwischen dem Stoffe und der Behandlung. Warum, fragen wir, will uns der Dichter didaktisch zeigen, wie die Einbildungskraft erfreuet, da er es doch als Dichter in seinen Werken durch die That beweisen soll?

Das praktische Lehrgedicht thut die schönste Wirkung, wenn es seinen Stoff durch die Behandlung gewissermaßen erst adelt und ihm ein poetisches Interesse entlockt, das er dem gemeinen Beobachter nicht zeigt. So sang der naive Hesiodus mit einfacher Eindringlichkeit und innigem Herzensgefühle nicht sowohl die Freuden, als die Arbeiten und Pflichten des fleißigen Landmannes. Virgil's Phantasie bearbeitete denselben Stoff mit noch mehr Würde. Auch bei ihm sehen wir die Schweißtropfen des Pflügers, dessen Geschäfte eben nicht ästhetisch sind, in dem schönsten Lichte glänzen. Aber, wie Delille in seinem Landmann, mit moralischer

Emphase die delicaten Ergötzlichkeiten eines gebildeten Epikureers empfehlen, der nur darauf raffinirt, wie er das Landleben recht genieße, ist, wenn auch anziehend, doch nichts weniger als herzerhebend. Gewöhnlich versehen es die Verfasser praktischer Lehrgedichte darin, daß sie ihren Gegenstand nicht loslassen wollen, bis sie ihn in allen seinen Theilen beleuchtet haben. Dann dehnt sich das Gedicht entweder über die Grenzen hinaus, die das poetische Interesse dem didaktischen anweiset, oder es werden an dem Gegenstande auch Eigenschaften hervorgehoben, die von der Phantasie mehr umschleiert, als ausgebildet werden sollten. Die englische Litteratur, die mit praktischen Lehrgedichten überladen ist, giebt der Kritik Beispiele im Ueberflusse, um deutlicher zu zeigen, wie in solchen Geisteswerken die Belehrung unschicklich in das Einzelne eindringt, oder das Gewöhnliche durch mahlerische Beschreibungen mühsam zu heben sucht. Das Ge-

dicht über die Schafzucht, so unästhetisch der Nahme lautet, und über die Bearbeitung der Wolle, von dem Mahler Dyer, trifft im Ganzen vortrefflich den Ton des Hesiodus. Aber wer mag es bis zu Ende lesen? Die übrigen englischen Gedichte dieser Gattung, die Jagd von Somerville, das Zuckerrohr von Grainger, der Obstwein von Philips, die Kunst, gesund zu bleiben, von Armstrong, und andere aus dieser langen Reihe, sind fast sämmtlich nicht ohne poetisches Verdienst, aber auch nicht ohne die Fehler, die man den meisten Lehrgedichten mit Recht vorwirft.

Unter den praktischen Lehrgedichten arten die moralischen noch leichter, als die technischen, entweder in prosaische Lebensvorschriften, oder in prunkende Tugendempfehlungen aus; denn jede zusammenhängende Reihe moralischer Verhaltungsregeln, auch wenn sie durch mahlerische Beschreibungen und Digressionen unterbro-

chen wird, rückt uns die strenge Pflicht vor Augen, die in der ästhetischen Reflexion verschwinden muß, wenn das Gute als schön empfunden werden soll. Uz'ens Kunst, stets fröhlich zu seyn, schläfert ein, ob sie gleich einige gelungene Stellen hat. Was für ein poetisches Interesse konnte die Wiederhohlung der bekannten Sätze haben, die beweisen sollen, daß nur die Tugend wahrhaft glücklich macht? Geistreich und kräftig sind Young's Nachtgedanken. Aber welcher Zurüstung von frappanten, nicht selten erzwungenen Einfällen, von kühnen und abenteuerlichen Bildern, bedurfte es, um diese moralische Ueberspannung interessant zu machen! Und doch ermüdet auch sie, wie alles Ueberspannte.

Dritte Classe.

Epische Dichtungsarten.

Nicht von ungefähr scheint es gekommen zu seyn, daß die epische Poesie sich

auf eine ähnliche Art nach dem gesprochenen Worte, dem Epos, nennt, wie die lyrische Poesie ihren Nahmen von der Leyer, der Begleiterin des Gesanges, erhalten hat, obgleich die erzählenden Gedichte im Alterthum so gut, wie die Lieder und Oden, gesungen wurden. Denn Erzählung, sey sie auch noch so poetisch, ist ursprünglich kein Ausbruch des Gefühls, das unmittelbar zum Gesange sich neigt. Ein starkes und tiefes Gefühl kann allerdings der Erzählung zum Grunde liegen, und sich in ihr zur Dichtung ausbilden; aber dann tritt das Gefühl schon aus seiner ursprünglichen Form hinaus. Die gesungene Begebenheit nimmt schon dadurch, daß sie gesungen wird, etwas vom Charakter der Dichtung an.

Jede Begebenheit, die nur einigermaßen für das Gefühl, nicht für den kalten Verstand allein, interessant ist, und der Einbildungskraft eine angenehme Beschäftigung

giebt, kann Stoff eines erzählenden Gedichts werden. Aber so wenig jede erdichtete Begebenheit von poetischer Natur ist, eben so wenig kann durch den Schmuck des Styls in schönen Versen eine Erzählung, deren Stoff das Gefühl wenig anspricht, oder der Einbildungskraft wenig Unterhaltung giebt, zu einem vorzüglichen Gedichte werden. Eine kleine Erzählung ähnlich einer Anekdote, in wenigen einfachen, aber sprechenden und mahlerischen Zügen, z. B. Göthe'ns König von Thule, kann mehr poetischen Werth haben, als kunstreich prangende, mit glänzenden Bildern und Beschreibungen überflüssig ausgestattete Berichte von Heldenthaten, die dem gewöhnlichen Laufe der Dinge so ähnlich sind, daß sie uns fast nur historisch, also prosaisch, interessiren. Aus diesen und andern Gründen ist auch gar nicht leicht, im Allgemeinen befriedigend zu sagen, was eine wahrhaft poetische Erzählung von einer interessanten prosaischen unterscheidet.

Und doch thut ein gebildetes Gefühl über diesen Unterschied, nach dem Eindrucke, den die Erzählung auf uns macht, in den meisten Fällen einen sehr bestimmten Ausspruch. Auf die Erdichtung allein kommt hier wenig an; denn sonst müßte auch der Lügner zu den Dichtern gezählt werden; aber ohne allen Reiz der Erdichtung ist eine Erzählung kein Werk der Phantasie, also kein Gedicht. Wo die anschauliche Darstellung zu der Wahrheit der Begebenheiten gar nichts Erfundenes hinzufügt, da hat die mahlende Phantasie nur die Rolle der Erinnerung gespielt. Und doch giebt es wirkliche Begebenheiten, die in dem schlichtesten Gewande der anschaulichen Wahrheit dargestellt, ohne alle Hülfe der Phantasie, eine so poetische Wirkung thun, als ob sie zu diesem Zwecke erdichtet wären. Mehrere der alten spanischen Romanzen, deren Held der Cid ist, gehören in diese Reihe. Aber nur vereinzelt und in kleineren Erzählungen von poetischem Gehalt thut das wirkliche

Leben dem Dichter diesen Dienst. Wo wirkliche Ereignisse im erweiterten Zusammenhange zu einer Begebenheit werden, mischt sich nach dem natürlichen Laufe der Dinge in den poetischen Theil der Wirklichkeit so viel Unpoetisches ein, daß der erzählende Dichter, wenn er auch zu der historischen Wahrheit nichts hinzufügen will, wenigstens vieles, was zu ihr gehört, aus seiner Erzählung verbannen, und schon in diesem negativen Sinne sich als Dichter zeigen muß. Es verhält sich also mit der Erfindung der Begebenheiten in der erzählenden Poesie auf eine ähnliche Art, wie in der Mahlerei. Wie der Mahler die Natur beobachten und studiren muß, und im Wetteifer mit ihr zuweilen nichts Schöneres hervorbringen kann, als, was die Natur selbst ihm zeigt, so muß der erzählende Dichter das wirkliche Leben beobachten und studiren, und dann wird auch er finden, daß er in manchen Verhältnissen nichts Schöneres erdichten könnte, als, was sich wirk-

lich ereignet. Nur durch gehörige Vertheilung solcher Züge nach dem Leben erhält auch die erdichtete Erzählung jene innere Wahrheit, die eins der Elemente des Kunstschönen, und ohne welche aller poetische Schmuck eitler Flitterstaat ist. Aber je größer der Umfang der poetischen Erzählung, desto deutlicher muß sich der Dichter von dem prosaischen Erzähler auch durch Erfindung von Begebenheiten unterscheiden. Wie weit er dabei in das Reich des Wunderbaren vordringen, und wie lange er in diesem Reiche verweilen darf, läßt sich nur nach der besondern Natur der verschiedenen Arten erzählender Gedichte beurtheilen. Aber wo der Styl allein, und wäre er noch so geistreich und mahlerisch, die Stelle der Erfindung vertreten soll, hat auch die lebhafteste und interessanteste Erzählung gar kein, oder nur ein sehr schwaches, poetisches Interesse. Wer mit dem feinen und naiven Jean Lafontaine der Meinung ist, an der erzählten Geschichte selbst sey

dem Dichter wenig gelegen; auf die Art, wie man erzähle, komme alles an; der stimmt die Forderungen, die er an ein Gedicht macht, so tief herab, daß die Poetik zur bloßen Stylistik wird.

Durch das innere Interesse unterscheidet sich das erzählende Gedicht von dem Mährchen. Das Mährchen hat keinen andern Zweck, als, durch angenehme Beschäftigung der Phantasie die Zeit zu verkürzen. Das erzählende Gedicht, das diesen Nahmen verdient, spielt nicht mit erdichteten Begebenheiten, wie ein Kind mit Bildern; es eröffnet uns einen Blick in das Innere der Seele, wo die wahre Heimath der Poesie ist. Es zeigt uns, wie Neigung und Leidenschaft den Menschen auf die mannigfaltigste Art zum Handeln treiben; wie das gute Princip in der menschlichen Natur mit dem bösen streitet; wie die Schwäche des menschlichen Herzens, und wie seine Kraft und Größe sich offenbart.

Das erzählende Gedicht, wie es seyn soll, hat einen psychologischen Gehalt. Wenn es unsre Menschenkenntniß auch nicht eigentlich erweitert, bestätigt es wenigstens, was wir von der menschlichen Natur schon wußten, und zeigt es in einem neuen und interessanten Lichte. Es hat, ohne zu moralisiren, einen moralischen Werth, wenn es das Liebenswürdige und Edle, wo es in seiner natürlichen Schönheit hervortritt, nur nicht entstellt, nicht auf Kosten der edleren Gefühle den Sinnen schmeichelt. Aber wo die Erzählung sichtbar darauf angelegt ist, daß eine Lehre aus ihr hervorgehe, oder, daß sie den Willen bessere, verliert sie die Natur eines eigentlichen Gedichts, und geht in die äsopische Fabel über, die zwischen der Poesie und der Prose liegt.

Die epische Composition verlangt keine Ueberraschung; aber sie duldet keine chronologische Anordnung nach dem Bedürf-

nisse des Verstandes, der lernen will, wie Eins aus dem Andern folgte, indem das Eine nach dem Andern sich begab.

Der Styl der epischen Dichtungsarten unterscheidet sich besonders vom Style der lyrischen Poesie durch eine gewisse Ruhe, von der schon oben die Rede war, die aber auch von der didaktischen Ruhe verschieden ist. Die didaktische Poesie erlaubt sich auch wohl lyrische Aufwallungen, wie wir gesehen haben; und auf eine ähnliche Art beweiset auch der erzählende Dichter zuweilen durch eine lyrische Erhebung des Tons, daß er kein kalter Berichtsabstatter ist. Behauptet die poetische Erzählung durchgängig diesen Ton, so nimmt das Epos einen lyrischen Charakter an. Wer darf ihm verbieten, daß es sich diese Umwandlung gestatte? Treffliche Gedichte können auf diese Art entstehen; nur dürfen sie nicht lang seyn. Aber der natürliche Gang der Erzählung ist in den meisten Fällen

ein ruhiger Schritt von einem Ereigniß zum andern, damit der Zusammenhang des einen mit dem andern in objectiver Klarheit erscheine, und der Erzähler nicht sich selbst darstelle anstatt der Handlung, die außer ihm liegt. Deßwegen kennt das Epos weder die Gedankensprünge, noch die kühnen Metaphern der lyrischen Poesie. Aber durch treffende Vergleichungen und mahlerische Beschreibungen kann der epische Styl eine hinreissende Lebendigkeit erhalten. Mit der epischen Ruhe stimmen denn auch die Versarten überein, die dem erzählenden Gedichte die angemessensten sind. Daher leisten in mehreren Sprachen die ununterbrochen fortwallenden Hexameter, oder gleichförmige jambische Zeilen von einer gewissen Länge, dem epischen Dichter dieselben Dienste, wie dem didaktischen. Doch wird auch durch Strophen das epische Interesse nicht gestört, wenn die Strophe eine gewisse Ausdehnung hat, und aus keinen zu kurzen Zeilen besteht. Die italienischen Octaven

sind Muster epischer Strophen. Ist die Erzählung conversationsmäßig, so kann sie gerade so, wie es auch der didaktischen Epistel erlaubt ist, mit einer zutraulichen Nachlässigkeit von längeren zu kürzeren Zeilen abwechselnd übergehen, ohne sich an ein bestimmtes Sylbenmaß zu binden.

Es giebt so mancherlei Arten erzählender Gedichte, daß keine allgemeinen Titel hinreichen, sie zu bezeichnen. Und doch lassen sie sich sämmtlich, so weit es die Theorie verlangt, nach drei Abtheilungen leicht übersehen.

1. Alle erzählenden Gedichte, die weder eigentliche Epopöen sind, noch, wie die Romanzen und Balladen, den Styl des Volksliedes annehmen und dadurch in die lyrische Poesie übergehen, lassen sich, so verschiedenartig sie auch übrigens seyn mögen, in einer gemeinschaftlichen Uebersicht zusammenstellen. Denn alle diese Gedichte nähern

sich entweder der eigentlichen Epopöe, oder sie entfernen sich so weit von ihr, daß sie sich zuweilen nur durch die metrische Form von unterhaltenden prosaischen Erzählungen unterscheiden. Ob sie ernsthaft, oder komisch sind, kommt hier nur beiläufig in Betracht; denn ernsthaft, oder komisch, können alle möglichen Arten von Gedichten seyn, das eigentliche Lehrgedicht, die strenge Epopöe, und das Trauerspiel ausgenommen. Der Ton mancher kleineren poetischen Erzählungen beruht auf einer interessanten Unentschiedenheit zwischen dem Scherz und dem Ernste.

Am nächsten mit der unterhaltenden Prose verwandt sind die conversationsmäßigen und novellenartigen Erzählungen in Versen. Solche Erzählungen werden seltener entstehen, wo die Poesie überhaupt für etwas Großes gilt, und ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß auf das menschliche Gemüth wirkt. Deßwegen scheinen die alten Griechen diese Art von Gedichten kaum

gekannt zu haben, wenn nicht vielleicht einige der milesischen Mährchen, die wegen der Zartheit und Anmuth ihrer Erfindung berühmt waren, hierher gehören. Aber in einem Zeitalter, wie die romantischen Jahrhunderte, da die Poesie, zwar nicht ausschließlich, aber doch vorzüglich diente, die gesellige Unterhaltung zu beleben, konnte sich leicht die Neigung verbreiten, allerlei kleinen und unterhaltenden Geschichten einen Anstrich von Poesie zu leihen. So entstanden die vielen erzählenden Gedichte, die man damals in Frankreich zu den Fabliaux zählte. Die deutschen Dichter des Mittelalters wetteiferten in diesem Felde mit den Franzosen. Die komischen Erzählungen dieser Art wurden Schwänke genannt. Der Engländer Chaucer trug eine reiche Sammlung solcher Erzählungen von allen Gattungen zusammen, erzählte nach, dichtete hinzu, und knüpfte den ganzen Vorrath an ein gemeinschaftliches Band. Geistliches und Weltliches, Bruchstücke aus

der Staatengeschichte, mitunter auch Anekdoten und bloße Stadtgeschichten, wurden in diesem Geschmacke zu kleinen poetischen Erzählungen geformt, wie es sich traf, bald rührend, bald lustig, bald fromm, bald übermüthig, oder auch mit einem didaktischen Ernste, wie der Stoff und die Laune des Erzählers es mit sich brachten. Und was wäre wohl die Ursache gewesen, warum der Italiener Boccaz dieser Art von angenehmen Erzählungen die metrische Form entzog, und sie umgestaltete zu Novellen in Prose? Verse konnte Boccaz auch machen, wenn gleich keine musterhaften. Aber der italienische Geschmack scheint, wie der griechische, diese Art von Erzählungen nicht in das Gebiet der vollendeten Poesie haben ziehen zu wollen. Was etwa Poetisches in der einen, oder der andern solcher Geschichten liegt, kann unversehrt bleiben, auch wenn es nicht in Versen erzählt wird. Der Mangel der metrischen Form drückt in der italienischen Novelle natürlich aus, daß

eine solche Erzählung kein eigentliches Gedicht seyn soll, auch wenn sie nicht ohne poetisches Interesse ist. Aber bei den Franzosen, die Alles für ein Gedicht halten, was nur geistreich und unterhaltend in Versen abgefaßt ist, behaupteten die Fabliaux ihre alten Privilegien, verwandelten sich in Contes, legten das alte Rittercostüm ab, nahmen die Farbe der neueren Zeiten an, wurden leichtsinnig im äußersten Grade, ließen sich aber den Vers nicht nehmen, und schmückten sich mit allen kleinen Reizen, die der Styl der geistreichen Unterhaltung zuläßt. Der größte Meister in dieser Erzählungskunst, Jean Lafontaine, wurde unnachahmlich dadurch, daß er mit dem ihm eigenen Kindersinne, durchaus naiv und doch mit dem feinsten Geschmacke, der alten romantischen Treuherzigkeit die Eleganz seines Zeitalters mittheilte. Die Kritik würde sich sehr eigensinnig beschränken, wenn sie solche und andere novellenartige Erzählungen unter kei-

ner Bedingung für Gedichte gelten lassen wollte. Ein zartes poetisches Gefühl kann sich auch conversationsmäßig und in Kleinigkeiten aussprechen. Mehrere der alten romantischen Gedichte dieser Art, auch in der älteren deutschen Litteratur, sind reich an Zügen des kräftigen und heiteren Witzes, die uns gerade in die Stimmung setzen, in der man seyn muß, um das Leben, wie es ist, bald von der lächerlichen, bald von der ernsthaften Seite ästhetisch anzusehen. Manche der alten deutschen Schwänke, auch die etwas späteren von Hans Sachs nicht zu vergessen, sind Schooßkinder einer fröhlichen Phantasie, und nichts weniger als bloß versificirte und artig aufgeputzte Anekdoten.

An die novellenartigen, meistens komischen Erzählungen grenzen andere, die in der romantischen Zeit auch zu den Fabliaux gezählt wurden, aber von einer höheren poetischen Natur sind, entweder,

weil ein höheres Gefühl aus ihnen spricht, z. B. aus den kleinen erzählenden Gedichten von Schiller, oder weil die Phantasie den Stoff mit mehr Freiheit behandelt, mehr Erfindung hineingelegt, oder ihn selbst geschaffen hat. Die griechische Erzählung von Hero und Leander, die man, gegen alle Grundsätze der historischen Kritik, ehmals dem Musäus zuschrieb, kann hier als Beispiel aus der alten Litteratur genannt werden. Auch die mythischen Erzählungen, die Ovid unter dem Titel Metamorphosen durch einen einzigen langen Faden, mehr künstelnd, als dichtend, zusammengeknüpft hat, gehören in dieses Fach. Neben sie kann man mancherlei kleinere erzählende Gedichte aus der neueren Litteratur stellen, vorzüglich unter Wieland's Werken die komischen oder, wie sie auch ein Mal hießen, griechischen Erzählungen, in denen die feinste Poesie des Scherzes und der Satyre den antiken Stoff modernisirt, und ihn mit einer Menschenkenntniß aus-

stattet, die das Interesse jedes mahlerischen Zuges erhöhet. Wieland hat auch gezeigt, wie Feenmährchen, in diesem Sinne behandelt, sich über den gemeinen Zweck erheben, die Zeit zu verkürzen. Und wie geistliche Wundergeschichten eine poetische Bildung annehmen können, die keinem geschmacklosen Aberglauben schmeichelt, lehren uns Herder's Bearbeitungen einiger Legenden.

Hat das erzählende Gedicht einen reicheren Stoff und einen größeren Umfang, so nähert es sich in manchen Verhältnissen der eigentlichen Epopöe. Welcher Deutsche, den keine schiefe Kritik in der richtigen Schätzung des Schönen irre gemacht hat, wird Gedichte, wie Wieland's Gandalin, oder Clelia und Sinibald, nicht zu den trefflichsten dieser Art in der neueren Litteratur zählen! Wie Begebenheiten aus dem häuslichen Leben durch poetische Erzählungskunst mit epischer Umständlich-

keit in das schönste Licht gestellt werden können, hat wohl noch kein Gedicht besser gezeigt, als Göthe'ns Hermann und Dorothea.

In andern erzählenden Gedichten ist das didaktische Interesse mit dem epischen auf das engste verbunden, aber ganz anders, als in der äsopischen Fabel, wo die Erzählung nur Einkleidung eines allgemeinen Satzes ist. Wieland's Musarion hat als Gedicht dieser Art nicht seines gleichen. Ist aber die didaktische Erzählung von größerem Umfange allegorisch, so wird sie, wie jede umständliche Allegorie, auch bald ermüdend, weil es eine sehr einförmige Geistesbeschäftigung ist, in einer langen Reihe von Bildern den allgemeinen Begriff anerkennen.

2. An die lyrische Poesie werden wir auf eine eigne Art erinnert durch die erzählende Romanze oder Ballade; denn

in

in dieser Dichtungsart vereinigt sich das epische Interesse mit dem lyrischen so, daß der Unterschied zwischen lyrischer und epischer Poesie beinahe zu verschwinden scheint. Gleichwohl bleibt die Romanze oder Ballade epischer Natur, wenn sie anders nicht ihre Grenzen überspringt, und sich in ein Mittelding zwischen Lied und Erzählung verwandelt.

Die epische Poesie kann leicht einen lyrischen Ton annehmen, wenn das Gefühl des Dichters zugleich mit der Begebenheit, die er erzählt, stark und anziehend sich erhebt. Erzählende Gedichte, die durchaus verschieden sind von der Romanze oder Ballade, können lyrische Stellen haben, oder eine lyrische Einleitung. Die Romanze oder Ballade unterscheidet sich von den übrigen epischen Dichtungsarten nicht durch einen Ton, der das eigne Gefühl des Dichters stärker ausdrückte, als der gewöhnliche Gang der Erzählung auch in Versen es mit

sich bringt. Auch wo das eigene Gefühl des Dichters, wie in andern Erzählungen, zu schweigen scheint, weil es ganz in die objective Darstellung übergegangen ist, verschwistert sich die Ballade mit der lyrischen Poesie, indem sie ihrem Stoffe die Form des Liedes giebt, nicht etwa nur die metrische Form, sondern zugleich auch die rasche Bewegung des Liedes. Wie ein wallender Strom, oder wenigstens wie ein rieselnder Bach, zwischen engen Ufern ergießt sich in der Ballade die Begebenheit, die in andern erzählenden Gedichten gleichsam ausgebreitet und langsamer hinfluthet. Deßwegen begnügt sich diese Dichtungsart oft mit wenigen interessanten Augenblicken, die sie episch hervorhebt und ausmahlt. Mehrere alte spanische Romanzen sind nichts weiter als kleine epische Situationsgemählde. Eine lange, mehr oder weniger verwickelte Geschichte auf diese Art zu erzählen, ist unnatürlich; denn so wie die Geschichte sich dehnt, entsteht für die Erzäh-

lung sogleich wieder das Bedürfniß der epischen Umständlichkeit und Ruhe. Die Handlung in der Romanze oder Ballade muß wenigstens sehr einfach seyn, auch wenn das Gedicht durch mahlerische Darstellung sich erweitert. Je länger also ein Gedicht dieser Art ist, desto mehr muß es hinreissen durch mahlerische Anschaulichkeit und Lebendigkeit. Den Charakter der höheren lyrischen Dichtungsarten, besonders der Ode, kann die Ballade nicht wohl annehmen, weil die Reflexionen, durch die uns die höhere Lyrik auf einen Standpunkt der idealen Weltbetrachtung stellt, zum Styl einer raschen Erzählung nicht passen. Natürlich nimmt also die Ballade mehr oder weniger den populären Ton des eigentlichen Liedes an. Je ähnlicher sie dem Volksliede ist, desto treuer bleibt sie ihrer ursprünglichen Bestimmung. Denn ganz im Geist und Style des Volksliedes entstand diese Dichtungsart, wo sich das lyrische Interesse nicht sehr früh von dem epischen schied.

Ihrer Natur im Allgemeinen nach, ist die Romanze gar nicht nothwendig ein romantisches Gedicht. Aber im alten Griechenland und Rom nahm die epische Poesie von ihrer Entstehung an eine andere Richtung. Auch im neueren Italien und in Frankreich floß das lyrische Interesse nicht so, wie die Romanze oder Ballade es verlangt, mit dem epischen zusammen. Desto mehr begünstigte der Zufall die Entstehung dieser Dichtungsart in Spanien, auf der britannischen Insel, und auch hier und da in Deutschland, während der romantischen Jahrhunderte. Aus den vorzüglicheren der alten spanischen, englischen, schottischen, und auch aus einigen alten deutschen Gedichten dieser Art, die aber in Deutschland ehmals nur Lieder genannt wurden, muß man lernen, bis zu welcher Kraft und Anmuth die Phantasie ohne alle methodische Cultur es in solchen kleinen Erzählungen bringen kann. Kein Dichter aber hat besser, als Bürger, der Liederdichter, gezeigt, wie die Ballade,

nicht sowohl ihre Grenzen erweitern, als innerhalb dieser Grenzen im höchsten Grade mahlerisch werden und wahre Popularität mit einer seltenen Cultur des Styls vereinigen kann. Die trefflichen Romanzen von Göthe, und einige von Schiller, neigen sich schon mehr zu andern Arten von erzählenden Gedichten hinüber.

3. Auf der höchsten Stufe der erzählenden Poesie steht die Epopöe, oder das Gedicht, das mit Recht vorzugsweise episch heißt. Keine Dichtungsart ist von den Theoretikern umständlicher besprochen; und doch haben die meisten dieser Bemühungen die Idee, von der die Theorie ausgehen sollte, mehr verfälscht, als erläutert. Eine Menge von Mißverständnissen über die echte Epopöe sind daraus entstanden, daß man der erzählenden Poesie überhaupt Pflichten auferlegt hat, die sie ihrer wahren Bestimmung gemäß nicht kennt. Andre irrige Begriffe von epischer Schönheit sind aus

der Vergleichung des alten classischen und des romantischen Epos entstanden. Und der deutsche Nahme Heldengedicht hat auch die Verwirrung mehr befördert, als gehoben.

An die höchsten Gesetze der erzählenden oder epischen Poesie überhaupt, von denen oben die Rede war, müssen wir uns hier erinnern. Denn es versteht sich ja von selbst, daß Alles, was zur Schönheit eines erzählenden Gedichts überhaupt gehört, in einem vorzüglichen Grade der eigentlichen Epopöe eigen seyn muß, da diese Dichtungsart sich über alle übrigen, die mit ihr in eine Classe gehören, erheben will. Auf nichts anderes gründet sich die wahre Idee der Epopöe, als auf das Streben einer dichterischen Phantasie, einen gewissen Stoff so zu behandeln, daß das Höchste geleistet werde, was die erzählende Poesie leisten kann. Durch dieses Streben hat sich die Epopöe im Alterthum aus zerstreuten Sagen und

Nationalgesängen gebildet; und von eben dieser Idee sind auch in neueren Zeiten alle echten Epopöen ausgegangen. Wir knüpfen also hier die Theorie dieser Dichtungsart an keine willkürliche Definition; aber wir lassen uns auch nicht stören durch die Nebenbedeutungen, die man dem Worte Epopöe schon im Alterthume, da sie auch wohl heroisches Gedicht genannt wurde, zu geben angefangen hat. Aus dem natürlichen Streben des dichtenden Geistes, das Höchste zu leisten, was die erzählende Poesie vermag, ergiebt sich der wahre Begriff von epischer Größe. Die Epopöe muß nicht nur einen weiten Umfang haben, damit das Gedicht an Mannigfaltigkeit so reich, als möglich, sey; die Begebenheit selbst muß zu den größten gehören, die das Herz erheben und die Phantasie beflügeln können. Also keine Privatgeschichte, sey sie auch noch so reich an interessanten Ereignissen, taugt zum Stoffe eines Gedichts dieser Art. Selbst heroische

Thaten, die nur ein Privatinteresse haben, sind für die Epopöe zu klein. Das Wohl, oder die Ehre, einer ganzen Nation muß auf dem Spiele stehen, wie in der Iliade die beleidigte Ehre des gesammten Griechenlands von der einen Seite, und von der andern die Rettung, oder der Untergang, des trojanischen Staats; oder ein neues, vielleicht gar zur Weltherrschaft bestimmtes Reich muß gegründet werden, wie in der Aeneide; oder eine große Angelegenheit eines weit verbreiteten religiösen Glaubens, wie in Tasso's Jerusalem die Ehre der Christenheit und die damit verbundene Wichtigkeit der Befreiung des heiligen Grabes, ersetzt das Nationalinteresse; oder die epische Handlung umfaßt das Interesse der ganzen Menschheit, wenn auch nur nach der Idee eines bestimmten Religionssystems, wie in Klopstock's Messiade. Aber wo unsre Aufmerksamkeit auf Begebenheiten dieser Art ruhet, da erwacht auch in der menschlichen Seele die Idee der unwidersteh-

lichen Macht, die wir Schicksal nennen, wir mögen dabei an eine blinde Nothwendigkeit, oder an eine höchste Weisheit glauben, die den Lauf der Dinge geordnet hat. Je größer eine außerordentliche Begebenheit ist, die das Glück und Unglück Vieler umfaßt, desto natürlicher denkt der Mensch dabei an die ewige Ordnung der Dinge. Dieser Gedanke vollendet die epische Größe, indem er das Endliche an das Unendliche knüpft. Wo also nicht in einem erzählenden Gedichte der mystische Gang des Schicksals oder der göttlichen Vorsehung im Großen sich offenbart, da ist das Gedicht keine Epopöe, die ganz der Idee entspricht. Aber mit einem abstracten Begriffe vom Schicksal ist der Poesie nicht gedient. Der kalte Begriff muß versinnlicht werden, aber ja nicht durch allegorische Personen, die eben so kalt sind, wie z. B. die Zwietracht in Voltaire's Henriade. Auch Geister, die nur als Zuschauer erscheinen, und wieder verschwinden, wie in den ossianischen Ge-

dichten, sind nicht hinreichend zu der epischen Magie, wie wir sie nennen dürfen. Repräsentanten des Schicksals müssen über- oder unter-irdische, in jedem Falle übermenschliche Mächte seyn, die als unsterbliche Götter oder Dämonen mit individueller Thätigkeit sich in die Angelegenheiten der Sterblichen einmischen und die Begebenheiten lenken. Fehlt in der epischen Composition diese mit einem hergebrachten, sehr unschicklichen Kunstnahmen so genannte Maschinerie, so sinkt die Epopöe in die Reihe der historischen Gedichte herab, die man gewöhnlich auch für Epopöen erklärt, z. B. Lucan's Pharsalia, oder Glover's Leonidas. Daß einige Kritiker solchen Gedichten den Vorzug vor der echten Epopöe geben konnten, war eine Folge des falschen Naturalismus in der Aesthetik. Durch die entscheidende Einwirkung der überirdischen Mächte und den unabänderlichen Willen des Schicksals soll in der epischen Composition die Freiheit und das

Verdienst der handelnden Personen nicht aufgehoben werden; aber eine große Begebenheit, die übrigens ein passender Stoff für die Epopöe ist, muß schon durch eine Reihe von Jahrhunderten mit einem gewissen Dunkel umgeben seyn, damit die höheren Mächte nach irgend einer poetischen Mythik in den historischen Theil der Composition so natürlich verflochten werden können, daß sie sich nicht bloß als poetische Figuren ausnehmen. Eine ganz erdichtete Begebenheit kann in der Epopöe so wenig, wie im höheren Trauerspiele, die gewünschte Wirkung thun, weil das Interesse für Wahrheit, also bei Erzählungen für historische Wahrheit, in der menschlichen Seele nicht ganz aufgehoben werden darf, wenn die Dichtung den hohen Ernst der echten Epopöe nicht verfehlen will. Eine gewisse historische Beglaubigung gehört also zur Würde dieser Dichtungsart. Desto freier darf und soll die Phantasie des Dichters in der epischen Erfindung den

Stoff umbilden, erweitern, und über den gewöhnlichen Lauf der Dinge hinausrücken. Das Wahre und das Wunderbare müssen einander in jeder Beziehung durchdringen.

Das Gesetz der epischen Größe verlangt, daß das Schicksal außerordentliche Veranstaltungen getroffen zu haben scheine, um zum Theil mit, zum Theil wider Willen der Sterblichen ein gewisses Ziel zu erreichen. Große Kräfte müssen ringen mit großen Hindernissen. Da nun die Sterblichen vorzüglich die handelnden Personen in der Epopöe sind, weil die Götter und Dämonen als Repräsentanten des Schicksals den natürlichen Lauf der irdischen Begebenheiten nur beschleunigen, oder hemmen, so müssen die Hauptpersonen in einem solchen Gedichte auch außerordentliche Menschen und Lieblinge der Götter seyn. Im Streite mit dem Schicksale, oder den Willen des Schicksals im Gefühle ihrer eignen Kraft unerschütterlich ausführend, sind sie Hel-

den. In diesem Sinne ist jede echte Epopöe ein Heldengedicht. Nicht aller Heroismus ist martialisch; aber nach dem natürlichen Laufe der Weltbegebenheiten wird das Glück und Unglück der Nationen in kritischen Lagen gewöhnlich, und zuweilen eine der größten Angelegenheiten der Menschheit, auf den Schlachtfeldern entschieden, wie die Rettung der europäischen Cultur und Geistesfreiheit in der Schlacht bei Leipzig. In Klopstock's Messiade ist der Heroismus, ohne welchen dem Gedichte der höchste epische Schwung fehlen würde, moralisch und mystisch, aber ungeachtet seiner Uebernatürlichkeit durchaus nicht unnatürlich. Eine kühnere Verschmelzung des Irdischen mit dem Ueberirdischen in der Handlung einer Epopöe läßt sich nicht denken, als diese, da ein göttliches Wesen, aus Liebe zu den Sterblichen, heroisch sich selbst aufopfernd und seine Gottheit verleugnend, menschlich leidet und stirbt, um die Geretteten, für die es stirbt, mit sich zu der Glorie der Ewigkeit

zu erheben, zu der es majestätisch als Sieger zurückkehrt. Die Einheit der epischen Composition scheint zu verlangen, daß immer Ein Held, wenn ihrer mehrere auftreten, vor den übrigen hervorrage, und der eigentliche Held des Gedichts sey. Aber warum sollte nicht das Interesse Einer entscheidenden Begebenheit, wenn es stark genug ist, unter mehrere ausgezeichnete Personen ohne Nachtheil für die Wirkung des ganzen Gedichts vertheilt werden können? Durchaus fehlerhaft ist eine verkehrte Einheit, wie in Milton's verlornem Paradiese, wo der wahre Held des Gedichts der Satan ist, dessen kühne, der Gottheit trotzende Unternehmungen denn doch nach der Absicht des Dichters nicht verherrlicht werden sollten, obgleich Adam als ein armer Sünder vom Schauplatze abtritt, nachdem das Werk der Hölle gelungen. Aber die epische Größe verlangt auch, daß der Reichthum der Phantasie des Dichters und sein Beruf zu einer Dichtung dieser Art sich in einer

Mannigfaltigkeit von interessanten Charakteren und in der Erfindung von Situationen zeige, die jedem Charakter Gelegenheit geben, sich geltend zu machen.

Aus diesen Grundgesetzen der Epopöe folgt aber nicht, daß nicht große erzählende Gedichte, denen man einen andern Nahmen geben sollte, vieles von der höheren Schönheit, die der echten Epopöe eigen ist, in sich sollten aufnehmen können. Daher mag es auch gekommen seyn, daß man den Begriff des höheren Epos schon im Alterthum weiter ausdehnte, und die homerische Odyssee so gut, wie die Iliade, zu den Epopöen zählte. Auf diese Art hat man in den neueren Zeiten auch die großen romantischen Rittererzählungen, unter denen Ariost's Roland vor allen übrigen hervorragt, in das Verzeichniß der eigentlichen Epopöen eingetragen. Aber der charakteristische Unterschied zwischen solchen Gedichten und der eigentlichen Epopöe ist

unvertilgbar. Auf was für Abwege die Kritik gerathen kann, wenn sie das Verdienst der großen romantischen Rittererzählungen, die der eigentlichen Epopöe mehr oder weniger ähnlich sind, genau mit demselben Maßstabe mißt, als ob es Gedichte derselben Art wären, hat sich nicht deutlicher gezeigt, als bei den widersinnigen Streitigkeiten, die im sechzehnten Jahrhundert unter den italienischen Kritikern über die Vergleichung von Ariost's Roland mit Tasso's Jerusalem entstanden. Auch durch eine verständige Unterscheidung des romantischen Epos von dem antiken, die damals den Kritikern noch nicht in den Sinn kam, hätte jener Streit nicht geschlichtet werden können; denn romantisch ist auch Tasso's Jerusalem, nur auf eine andre Art, als Ariost's Roland; aber jenes Gedicht ist, gewisse Fehler des Styls abgerechnet, das erste Muster einer echten Epopöe in der neueren Litteratur; Ariost's Roland ist ein romantisches Labyrinth von Privatabenteuern,

teuern, durch deren kaum übersehbare Menge am Ende doch nichts Großes entschieden wird. Außer Tasso's Jerusalem ist Klopstock's Messiade in der neueren Litteratur das einzige vorzügliche Gedicht, das für eine echte Epopöe gelten kann. Die hohe Schönheit dieses Gedichts wird nicht aufgehoben durch seine Fehler, unter denen die Monotonie der immer gespannten, und folglich überspannten, auf das strengste moralischen Religiosität der unangenehmste ist. In Milton's verlornem Paradiese ist die epische Composition durchaus verfehlt, obgleich auch dieses treffliche Gedicht in mehreren hervorstechenden Zügen den Charakter des hohen Epos zeigt. An epischer Größe in mehr als Einer Hinsicht ist kein Gedicht reicher, als Dante's göttliche Comödie. Deßwegen zähle man immerhin auch dieses bewundernswürdige Werk des Genies zu den Epopöen in der weiteren Bedeutung, die das Wort nun einmal angenommen hat. Aber wie wenig hat die Erfindung

des Ganzen dieser kühnen Reise durch die christliche Geisterwelt mit dem Plane einer eigentlichen Epopöe gemein! Die Araucane des Spaniers Ercilla gehört in eine Reihe mit den besten der historischen Gedichte, von denen oben die Rede war. Hoch über dieser Araucane steht die Lusiade des Portugiesen Camoens; aber auch dieser große Dichter hatte keinen ganz richtigen Begriff von epischer Composition, am wenigsten von der sogenannten Maschinerie. Die Feenkönigin des Engländers Spenser erliegt mit allen ihren romantischen Reizen unter der Last einer ermüdenden Allegorie. Die großen romantischen Erzählungen unsers Wieland, sein Oberon und sein absichtlich unvollendeter Idris, sind Seitenstücke zu Ariost's Roland, reich an psychologischer Schönheit, die man bei Ariost nicht findet. Wenn wir also auch diese Gedichte unter den erweiterten und durch diese Erweiterung sehr unbestimmt gewordenen Begriff der Epopöe mit aufnehmen, so weiset uns doch die

die bestimmtere Theorie dieser Dichtungsart immer auf die homerische Iliade als ein classisches Muster des höheren Epos zurück. Die Uebereinstimmung dieses Gedichts mit einer Theorie, deren Grundsätze von einer ästhetischen Idee ausgehen, nicht von Mustern abstrahirt sind, ist um so merkwürdiger, weil aus Gesängen wetteifernder Rhapsoden keine Iliade hätte werden können, wenn nicht diesen Rhapsoden, die ihrem sichern Gefühle folgten, die Idee der ächten Epopöe wie ein leitender Genius vorgeschwebt hätte.

Die komische Epopöe kann nur eine Parodie der ernsthaften seyn, nicht einzelner Gedichte dieses Nahmens, sondern der ganzen Dichtungsart. Denn die echte Epopöe ist nothwendig ein ernstes Gedicht. Nur ein Wahnsinniger könnte zu komischen Darstellungen begeistert werden durch den Eindruck von Begebenheiten, die uns im Großen die Wege des Schicksals vergegenwärti-

gen und durch die irdischen Erscheinungen des Lebens an eine überirdische, von Ewigkeit herrschende Macht erinnern. Die komische Epopöe kehrt das Ideal der poetischen Erzählung um. Je unbedeutender und nichtiger das Ereigniß ist, das einer solchen Composition zum Grunde liegt, desto stärker ist der komische Effect, wenn uns das Gedicht in lächerlichen Situationen thörichte Menschen vorführt, die sich mit demselben Ernst und Eifer, wie in der ernsten Epopöe nach einem großen Ziele gestrebt wird, um ein Nichts abarbeiten. Ein artiger Schwank, wie die homerische Batrachomyomachie, ist noch keine komische Epopöe; denn drollig ist es freilich, Frösche und Mäuse nach Art der homerischen Helden zu Felde ziehen und einander Schlachten liefern zu sehen; aber auf diese Art ist nur ein kleiner Theil dessen parodirt, was zur Epopöe gehört. Die Thierchen, die hier die Helden vorstellen, würden, wenn sie denken könnten, die Angelegenheit, für die

sie streiten, leicht eben so wichtig finden, wie die dem Agamemnon folgenden Griechen den Schimpf, der ihrer Nation durch die Entführung der schönen Helena zugefügt war. Tassoni's Eimerraub, Pope's Lokkenraub, und Boileau's Chorpult, sind komische Epopöen, wenn gleich von sehr verschiedenem Werthe. Das scandalöseste Gedicht dieser Art, Voltaire's Pucelle, übertrifft alle übrigen wenigstens durch burleske Größe der Erfindung und durch Fülle des schamlosen Witzes, der das Ueberirdische selbst zum Ziele des Spottes macht, indem er es durch epische Maschinerie zur Erde herabzieht.

Durch Travestirung oder komische Umkleidung dieser oder jener ernsthaften Epopöe entsteht nicht sowohl ein Gedicht, als ein durchgeführter Scherz, der durch drollige Combinationen ergötzen soll, je lustiger, desto besser.

Vierte Classe.

Dramatische Dichtungsarten.

Die dramatische Poesie hat im Verhältnisse zur ästhetischen Beschäftigung der äußern Sinne eine merkwürdige Aehnlichkeit mit der lyrischen; denn so, wie die lyrische Poesie vorzüglich zum Gesange auffordert, verbindet sich die dramatische mit der Schauspielkunst. Erzählen können wir eine Begebenheit mit dem größten Interesse hören, ohne zu verlangen, daß sie auch unsern Sinnen vergegenwärtigt werde; aber wenn die Poesie selbst in der Form der Gegenwart eine Handlung, oder eine Reihe von Handlungen, darstellt, fühlen wir bald stärker, bald schwächer, das Bedürfniß, dieselbe Scene auch äußerlich dargestellt zu sehen, damit der Form der Gegenwart ihr volles Recht widerfahre. Daher heißt auch jedes dramatische Gedicht bei den Deutschen im gemeinen Leben ein Schauspiel. Die ästhetische Bedeutung des grie-

chischen Wortes Drama scheint genau dieselbe gewesen zu seyn, obgleich das Wort auch Handlung bedeuten könnte; denn Handlung ist dem epischen Gedichte so wesentlich eigen, wie dem dramatischen. Dessen ungeachtet ist der theatralische Effect oft sehr verschieden von dem poetischen. Ein Schauspiel von geringem poetischen Werthe kann so glücklich für die Kunst des Schauspielers berechnet seyn, daß es wenig zu wünschen übrig läßt, wenn es gut aufgeführt wird. Dann verschwindet das eigentlich poetische Interesse vor dem theatralischen, ungefähr eben so, wie wir uns ein mittelmäßiges lyrisches Gedicht, das der Musik gehörig entgegen kommt, ganz gern gefallen lassen, wenn es nach einer schönen Melodie gesungen wird.

Die poetische Kraft eines dramatischen Gedichts beruhet vorzüglich, aber doch nicht allein, auf dem, was die handelnden Personen sagen; denn aus dem, was sie sa=

gen, müssen wir erkennen, was sie thun; und dieses, was sie thun, muß durch das Gedicht so vergegenwärtigt werden, daß wir es uns lebendig vorstellen können, auch wenn keine theatralische Versinnlichung hinzukommt. Alles, was ein dramatisches Gedicht dem hinzukommenden theatralischen Effecte verdanken soll, liegt nicht in ihm selbst, und geht zunächst und unmittelbar nicht die Poesie an. Nur durch Worte wirkt die Poesie. Aber die Worte, die den handelnden Personen in den Mund gelegt werden, hören auf, dramatisch zu seyn, wenn sie nicht die Handlung motiviren und die Phantasie zu Vorstellungen beleben, die uns ästhetisch die Scene vergegenwärtigen, als ob wir mit Augen sähen, was sich ereignet. Eine reiche theatralische Zurüstung in den Spectakelstücken, wie man sie nennt, kann die Wirkung der dramatischen Poesie verstärken, aber auch schwächen. Daß die redenden Personen poetisch ihre Gedanken und Em-

pfindungen ausdrücken, ist aber auch noch kein Ereigniß im Sinne der dramatischen Poesie. Handelnd sollen diese Personen zu einem Ziele fortschreiten, theils frei und nach eigner Wahl, theils getrieben von den Umständen, vom Schicksal, oder vom Zufalle. In Beziehung auf die Fortschritte der Handlung des Stücks soll alles, was darin dialogisch, oder monologisch, gesprochen wird, motivirt seyn. Daher auch die wahre Bedeutung des Monologs im Drama. Nicht etwa nur in Situationen, wo Menschen auch im wirklichen Leben unter ähnlichen Umständen laut mit sich selbst sprechen würden, ist der dramatische Monolog an der rechten Stelle; er ist gewöhnlich eine poetische Figur, die der dramatische Dichter sich erlauben muß, um uns in der Seele einer handelnden Person lesen zu lassen, wenn das, was diese Person für sich denkt und für sich beschließt, auf die Handlung eben so vielen Einfluß hat, als, was sich von Gedanken und Gefühlen dialogisch mittheilt.

Nicht jede Begebenheit, die sich füglich zum Stoffe eines erzählenden Gedichts wählen läßt, paßt für die dramatische Behandlung. Denn durch die Kunst der Erzählung kann einer Begebenheit ein Interesse ertheilt werden, das sie in sich selbst nicht hat; aber was uns in der Form der Gegenwart interessiren soll, als ob es sich vor unsern Augen ereignete, muß in sich selbst interessant seyn. Im erzählenden Gedichte kann ferner die Beschreibung auch vieles zudecken, was wir nicht sehen sollen; in der dramatischen Darstellung, auch wenn wir das Gedicht nur lesen, fällt diese Täuschung weg. Daraus erklärt sich, warum die Griechen in ihren Trauerspielen gewöhnlich die schrecklichsten Momente dem Auge ganz entzogen, und den tragischen Ausgang einer Begebenheit sich lieber von einem Boten erzählen, als ihn auf dem Theater ihren Sinnen vergegenwärtigen ließen. Aber wie viel Subjectives in solche Ansichten sich einmischt, wurde schon im

ersten Theile dieser Aesthetik bemerkt. Manches, was die Griechen auf dem Theater duldeten, z. B. die eiternden Wunden des Philoktet, ist uns widrig. Dafür sehen wir ohne den mindesten Widerwillen, wenn nicht eine blinde Convenienz das natürliche Interesse verändert, die Helden des Trauerspiels auf dem Theater sterben, nur in der nöthigen Entfernung, und überhaupt so, daß das Zurückstoßende, das in der Erscheinung des Todes liegt, nicht das Auge verletze. Was französische Kritiker gegen die Zulässigkeit solcher Scenen nach der Convenienz ihres tragischen Theaters eingewandt haben, ist ganz im Geschmacke jener Sensibilität, die im wirklichen Leben während der gräßlichsten Revolutionsauftritte sich von der entgegengesetzten Seite bewährte. Aber auch noch in einer andern Hinsicht unterscheidet sich das dramatische Interesse von dem epischen. Die Bemerkung von Jean Paul Richter, daß in der dramatischen Composition mehr die Handlung als Erscheinung des

Willens, in der epischen mehr die Begebenheit als Werk des Schicksals und der Umstände herrschen müsse, ist nicht durchgreifend; denn sie paßt nicht auf alle Arten und Gattungen dramatischer Gedichte; aber treffend ist diese Bemerkung, weil sie eine Eigenthümlichkeit der dramatischen Form und ihrer Beziehung auf den Stoff bezeichnet. Denn je lebendiger uns ein moralisches Wesen als gegenwärtig erscheint, desto mehr interessiren wir uns für seine Individualität, folglich auch für seine Handlungen als Erscheinungen seines Willens. Deßwegen können Charakterstücke ein hohes dramatisches Interesse haben, auch wenn die Begebenheit, in der sich der Charakter zeigt, die Einbildungskraft nur schwach beschäftigt. Aber es streitet auch gegen die dramatische Composition so wenig, als gegen die epische, daß das Interesse mehr auf der verwickelten Begebenheit, als auf den Personen, ruhe, z. B. in den komischen Intriguenstücken. Mehrere grie-

chische Trauerspiele kann man Situationsstücke nennen, weil weder der Charakter, noch die Verwickelung der Begebenheit, desto mehr aber die Situation, in der sich die Hauptpersonen befinden, die Aufmerksamkeit fesselt. Eine gewisse Verwickelung und Auflösung, auch wenn das Interesse nicht vorzüglich auf ihr ruhet, gehört zur dramatischen Composition, wie zur epischen, weil anders nicht möglich ist, die mancherlei großen, oder kleinen, Handlungen und Ereignisse zu einem ästhetischen Ganzen zu verbinden. Ohne Verwickelung und Auflösung hat die dramatische Composition keine Einheit. Ob aber auch die Neugier des Zuschauers oder Lesers bei dem ersten Eindrucke, den er von dem Ganzen empfängt, gespannt und in die Handlung mit verwickelt werde, ist in ästhetischer Hinsicht gleichgültig; denn das Interesse der gespannten Neugier ist durchaus nicht ästhetisch. Die wahre Empfindung des Schönen einer poetischen Composition

bleibt immer dieselbe, wir mögen den Eindruck zum zehnten, oder zum ersten Male empfangen. Aber ob die Handlung ganz erdichtet ist, oder eine historische Grundlage hat, ist in der dramatischen Poesie so wenig gleichgültig, wie in der epischen. Dasselbe unvertilgbare Interesse für Wahrheit, das für das höhere Epos eine Art von historischer Beglaubigung nöthig macht, dringt auch im höheren und ernsten Drama auf seine Rechte. Aber *in* komischen Erfindungen kann die Phantasie mit gleicher Freiheit dramatisch und episch verfahren. Ist die komische Handlung erdichtet, so erscheint sie um so liberaler, weil sich dann die Dichtung, wär' es auch nur von dieser Seite, sichtbar über alle persönliche Anzüglichkeit erhebt.

Mit der wahrhaft poetischen Einheit eines dramatischen Gedichts haben die beiden in der französischen Dramaturgie so genannten Einheiten des Orts und der Zeit

gar nichts zu schaffen. Affectirte Nachahmung einer zufälligen Eigenthümlichkeit der meisten griechischen Tragödien, und pedantisches Mißverstehen einiger Stellen in der Poetik des Aristoteles, haben das französische Gerede über diese willkürlichen Beschränkungen der dramatischen Erfindung veranlaßt. Ein unbefangener Verstand begreift nicht, wie eine dramatische Composition auch nur scheinbar mehr Würde dadurch erhalten soll, daß der Ort der fortschreitenden Handlung nicht wechselt, oder, daß die Handlung auf dem Theater nicht viel mehr Zeit einnimmt, als sie im wirklichen Leben eingenommen haben würde. Zu beklagen ist die Phantasie des Dichters, der nicht so viel über uns vermag, daß die ästhetische Täuschung ungestört bleibt, auch wenn wir uns in wenigen Augenblicken von einem Platze auf einen andern versetzen müssen. Nur hat, wie alles nicht Unnatürliche, so auch die poetische Natürlichkeit dieses Hinüberspringens von einem

Platze zum andern ihre Grenzen. Mit dem Gesetze der Zeit verhält es sich eben so. Eine platt prosaische Natürlichkeit findet allerdings nicht Statt, wo eine Handlung auf dem Theater mehr Zeit ausfüllt, als im wirklichen Leben; aber auch über diese Beschränkung der dramatischen Composition setzt das poetische Interesse sich sehr leicht hinaus, wenn die Dichtung eine gewisse Grenze der Zeit nicht überschreitet. Doch, was hierüber weiter zu sagen ist, haben schon mehrere deutsche Aesthetiker, ungeachtet aller Remonstrationen der französischen Dramaturgen, sehr gut aus einander gesetzt.

Die Einheit der Handlung verlangt im dramatischen Gedichte, wie im epischen, wenigstens der Regel nach, daß das Interesse vorzüglich auf Einer Person, oder auf wenigen Personen ruhe. Nebenpersonen aber können gar viele auftreten und mithandeln, ohne die Einheit des Ganzen zu stören. Auf dem griechischen

Theater wurden die Theile des dramatischen Ganzen noch fester verbunden durch den Chor, der als collective Person, zuweilen mithandelnd, zuweilen auch nur als Zuschauer Theil an der Handlung nehmend, und über die Ereignisse, wie von einem höheren Standpunkte herab, räsonnirend, die Theilnahme des Publicums nach der Absicht des Dichters lenkte. Aber nur der Vortheil, den das Genie der griechischen Dichter von der Erfindung des dramatischen Chors zog, machte den Chor so wichtig; denn wären die griechische Tragödie und Komödie nicht zufällig entstanden aus bacchischen Chorgesängen, die von mimischen Darstellungen begleitet wurden, so würde schwerlich ein griechischer Dichter absichtlich eine collective Person in dem Sinne, wie der dramatische Chor auftritt, auf das Theater geführt haben. Daher hat auch die dramatische Poesie der neueren Nationen diesen Chor ohne allen merklichen Nachtheil entbehrt. Schiller wurde plötzlich, als er

seine Braut von Messina dichtete, nicht ohne Grund für den hohen Werth des griechischen Chors begeistert, und zeigte zum ersten Male in einem neueren Trauerspiele, was dieser Chor den Alten gewesen war. Aber er übereilte sich, wie öfter in seinen theoretischen Aussprüchen, als er behauptete, nur mit Hülfe eines solchen Chors könne die neuere Tragödie das Ziel ihrer poetischen Bestimmung erreichen.

Für die dramatische Sprache *giebt es* keine andern Regeln, als für die Sprache der Poesie überhaupt. Das dramatische Gedicht soll uns ja nie vergessen lassen, daß es ein Gedicht und keine gemeine Nachahmung des wirklichen Lebens ist. Zu seiner poetischen Vollendung gehört also der Vers so nothwendig, wie er der Sprache der Poesie überhaupt angehört. Wenn wir den Vers am wenigsten vermissen in gewissen Lustspielen, die mit prosaischer Natürlichkeit die Sprache des gemeinen Lebens

nachahmen, so werden doch gerade solche Lustspiele durch eine leichte metrische Form am ersten vor dem Uebergange in gemeine Prose gesichert, ungefähr wie die kleinen poetischen Erzählungen im Conversations-style. In den höhern dramatischen Dichtungen, besonders im heroischen Trauerspiele, kann sich die Sprache ohne Nachtheil für die poetische Natürlichkeit auf mannigfaltige Art durch die ganze Haltung des Styls weit von der Prose des gemeinen Lebens entfernen, wenn sie nur nicht mit gesuchten Prachtausdrücken figurirt, oder auf andere Art schwülstig und affectirt wird. Die Sprache der griechischen Tragödie ist in dieser Hinsicht bewundernswerth.

In ein weit ausgedehntes Gewebe von alten Vorurtheilen sieht sich die Poetik verstrickt, wenn sie die Verschiedenheit der dramatischen Dichtungsarten auf Grundsätze zurückführen will, die aus der Natur der Sache entwickelt, und nicht,

wie gewöhnlich, von beliebten Beyspielen abstrahirt sind. Denn wo schon vorhandene Muster von dramatischen Gedichten einer gewissen Art so gedeutet werden, als ob jedes ihnen ähnliche Gedicht in dieselbe Form gegossen seyn müsse, da wirft die Theorie gewöhnlich Zufälliges und Wesentliches durcheinander. So ist es besonders der Lehre vom Lustspiele und Trauerspiele seit dem Aristoteles ergangen. Noch willkürlicher hat man abgesprochen über die übrigen dramatischen Dichtungsarten. Fast immer ist man von dem Gegensatze zwischen Komödie und Tragödie, oder Lustspiel und Trauerspiel, ausgegangen, als ob irgend ein Grund da wäre, die dramatische Poesie in Beziehung auf das Lachen und Weinen anders, als die epische, zu beschränken. Wenn nicht jedes erzählende Gedicht, um in seiner Art musterhaft zu seyn, entweder komisch, oder tragisch seyn muß, warum denn jedes dramatische? Soll das Singspiel, sein besonderes Verhältniß zur Musik abgerechnet,

auch nothwendig entweder Lust-, oder Trauerspiel seyn? Sollen alle übrigen dramatischen Dichtungsarten, vielleicht nur als anomalisch, vielleicht gar als ganz verwerflich, nur eingeschoben werden zwischen die Lust- und Trauerspiele unter dem allgemeinen Nahmen Drama oder Schauspiel? Doch der Zufall allein kann nicht die Ursache seyn, warum sich die dramatische Poesie von der Entstehung des griechischen Theaters an bis jetzt, so ganz anders, als die lyrische, didaktische und epische Poesie, um den Gegensatz zwischen komischen und tragischen Erfindungen dreht. Blinde Nachahmung vorhandener Muster kann dieses merkwürdige Phänomen eben so wenig hervorgebracht haben. Aber aus dem besondern Verhältnisse der dramatischen Poesie zu den Bedürfnissen des großen Publicums erklärt sich leicht, warum Lustspiele und Trauerspiele unter den dramatischen Dichtungsarten vorherrschen. Viele, die sich sonst wenig oder gar nicht für Poesie interessiren, besuchen

doch das Schauspiel. Das Lachen vergnügt, der Regel nach, einen Jeden; und das Weinen hat, nach einer bekannten Einrichtung der menschlichen Natur, auch etwas Süßes, wenn man, persönlich von keinem Unglücke getroffen, und auch nicht durch wirkliches Unglück Anderer zur Hülfe aufgefordert, aus bloßem Mitgefühle weint. Wo es also im Schauspiele etwas zu lachen, oder zu weinen giebt, da schauet und hört das große Publicum aufmerksam zu. Was die Poesie von höherem Interesse in diese Empfindungen legt, wird dann beiläufig mitgenommen. Die übrigen dramatischen Dichtungsarten sind für das Volk zu kalt. Die Schauspieldichter haben also, auch wenn sie dem Geschmacke des großen Publicums nicht schmeicheln wollten, doch sich im Ganzen nach ihm gerichtet. Darum sind die übrigen dramatischen Dichtungsarten, das Singspiel abgerechnet (denn der Gesang schmeichelt auch sinnlich), in der Cultur so sehr zurück, und von den Theoretikern verkannt geblieben.

1. Unter den dramatischen Dichtungsarten, die noch lange nicht geworden sind, was sie werden könnten, ist nicht eben die Tragikomödie zuerst zu nennen, wenn man diesen Nahmen gewissen Zwitterstücken geben will, in denen der komische Effect den tragischen zerstört. Aber nicht jede Mischung des Scherzes mit der Rührung ist unnatürlich, oder geschmacklos. Ein gelungenes humoristisches Schauspiel von einem dramatischen Jean Paul, welchen hinreissenden Eindruck könnte es machen! Und auch ohne einen Humor dieser Art kann durch eine romantische Mischung komischer und rührender Scenen eine poetische Wirkung hervorgebracht werden, gegen die nichts zu erinnern ist, wenn sie nur nicht das Imposante des heroischen Trauerspiels, oder das Lustige des eigentlichen Lustspiels haben soll. Mehrere der ältern spanischen und englischen Theaterstücke zeigen, wie wenig eine Kritik, die solche dramatische Mischungen unter keiner Bedingung dulden will, die Ge-

setze der unverkünstelten menschlichen Natur kennt.

Eben so ungerecht ist die Kritik lange Zeit gegen die großen historischen Schauspiele gewesen, die mit der Tragödie verwandt sind. Warum soll denn eine merkwürdige Staats- oder Weltbegebenheit durchaus tragisch seyn, um auf eine würdige Art die Form des Drama anzunehmen? Auch die Epopöe kennt tragische Scenen; und doch gehört zu ihrer Würde keinesweges, daß das tragische Interesse in ihr das herrschende sei. Welch' eine treffliche Art von Schauspielen müßte entstehen, wenn die dramatische Poesie, wetteifernd mit dem höheren Epos, nicht sowohl das Rührende und Erschütternde, als das Große aus der Staats- und Weltgeschichte hervorhöbe, und dabei, wie in der Epopöe, überirdische Wesen zu Repräsentanten des Schicksals machte? An solche Schauspiele, für welche die Theorie noch keinen Titel hat,

müßten sich denn die eigentlich historischen anschließen, die der wirklichen Geschichte treuer bleiben, und auf das Interesse der so genannten Maschinerie Verzicht thun. Wie mächtig könnten solche Schauspiele mitwirken zur Belebung eines edeln Patriotismus und anderer hohen Gefühle! Aber die dramatische Einheit der Composition darf auch diesen Gedichten nicht erlassen werden. Darin hat es der große Shakespeare einige Mal in seinen historischen Schauspielen versehen, daß er mehr eine interessante Reihe von Scenen, als ein dramatisches Ganzes, aus dem vaterländischen Stoffe bildete. Denselben Fehler haben die meisten der großen historischen Schauspiele der Spanier, die von ihnen selbst heroische Komödien genannt werden. Da diese Schauspiele, besonders die von Calderon, reich an den trefflichsten tragischen Scenen sind, so machten sie den Spaniern die eigentliche Tragödie im umgekehrten Verhältnisse eben so entbehrlich, wie den

Griechen ihre Tragödie zugleich die Stelle des historischen Schauspiels vertrat. Bei beiden Nationen wurde der Geschmack beschränkt durch Dichtungsarten, mit denen sie zufrieden waren. Die Grenze zwischen der Tragödie und dem historischen Schauspiele ist auch zuweilen bei Shakespeare, z. B. in seinem Richard dem Dritten, kaum sichtbar. Will aber das historische Schauspiel die Würde der Epopöe behaupten, so darf es freylich nicht komische Scenen in die ernsthaften einmischen, oder gar das komische Interesse vorherrschen lassen, wie in Shakespeare's Heinrich dem Vierten. Und doch, welch' eine Fülle von komischer Schönheit hätten wir verloren, wenn Shakespeare seinen Falstaff aus dieser Composition verwiesen hätte!

Befangen in der alten Beschränkung des Gegensatzes zwischen Komödie und Tragödie, hat man auch die dramatischen Familiengemählde, die in der neueren Lit-

teratur entstanden sind, oft ganz verkehrt beurtheilt. Man hat sie zu den Lustspielen gezählt, um ihnen, der herkömmlichen Theorie gemäß, einen Platz anzuweisen, den sie weder behaupten können, noch sollen; oder man hat ihnen den lächerlichen Titel Weinerliche Komödien gegeben, wenn sie rührende Scenen enthielten. Kann man das treffliche Schauspiel von Göthe, die Geschwister, unschicklicher betiteln, als, wenn man es ein Lustspiel nennt? Auch Iffland's dramatische Familiengemählde, die man in Deutschland anfangs so sehr bewundert, dann so bitter verspottet hat, sind gar nicht zu verwerfen, wenn die Rede nur von der Art von Schauspielen ist, zu der sie gehören. Auf hohes poetisches Verdienst können solche Schauspiele keinen Anspruch machen, weil sie sich zu nahe an die prosaische Natürlichkeit halten müssen, um innere Wahrheit zu haben. Aber warum soll denn neben andern dramatischen Dichtungsarten nicht auch diese bestehen? Sie artet freilich

aus, wenn sie weinerlich wird, oder alltägliche Moral auskramt, oder uns überhaupt aus aller ästhetischen Stimmung setzt, was bei Iffland nicht selten geschieht.

Eine neue Art dramatischer Gedichte erfand Lessing, als er in seinem Nathan dem Weisen einen didaktischen Nebenzweck, der vorzüglich nur die Theologen anging, mit dem poetischen Interesse ohne Nachtheil für das dramatische Ganze musterhaft verband. Und wie sollen wir Göthe'ns Faust *nennen*, wenn dieses kühne Werk kein Fragment mehr seyn wird? Auch nach andern Richtungen hat die Phantasie neuerer deutscher Dichter in der dramatischen Erfindung Bahn gebrochen, seitdem die alten Vorurtheile von einer alles umfassenden Entgegensetzung zwischen Lustspiel und Trauerspiel zu verschwinden angefangen haben.

2. Ueber die Melodramen und Singespiele hat die Poetik nur weniges zu sa-

gen, so interessant es auch ist, den Uebergang der dramatischen Poesie in die lyrische an dieser Dichtungsart zu erkennen. Durch den musikalischen Charakter unterscheiden sich Melodram und Singespiel von allen übrigen dramatischen Gedichten. Aber dieser musikalische Charakter schließt eine unvermeidliche Beschränkung des dramatischen Interesse in sich; und die Gesetze dieser Beschränkung gründen sich auf die Musik, nicht auf die Poesie.

Daß ein ganzes dramatisches Gedicht, wäre es auch nicht von großem Umfange, eigentlich gesungen werde, ist unnatürlich; denn wo die dramatische Poesie natürlich in die lyrische übergeht, muß auch das Gefühl der handelnden Personen einen lyrischen Schwung nehmen. Der eigentliche Gesang unterbricht also im musikalischen Drama nur von Zeit zu Zeit das Recitativ, das zwischen dem Gesange und der Declamation schwebt, und den gewöhnlichen, nicht lyri-

schen Fortgang der Handlung ausdrückt. Aber auch im Recitative verleugnet die Musik nicht ihren beschränkenden Einfluß auf die Poesie. Bei weitem nicht alles, was in einem dramatischen Gedichte den handelnden Personen in den Mund gelegt werden kann, wenn sie sprechen, läßt sich ohne Beleidigung der Musik und Poesie recitativisch vortragen. Die theatralische Declamation der Griechen, die ununterbrochen von musikalischen Instrumenten begleitet wurde, muß also von unsern neueren Recitativen wesentlich verschieden gewesen seyn. Die Musik kann der Poesie nicht nachgeben, wenn beide Künste in Streit gerathen; die Poesie muß sich also in diesem Falle ganz und gar nach den Forderungen der Musik bequemen. Dadurch erhält das musikalische Drama eine viel engere poetische Sphäre, als die übrigen dramatischen Dichtungsarten. Alle tiefere und feinere Charakterzeichnung geht unter dieser Beschränkung größten Theils verloren. Alles, was

in den Gedanken, im Styl, und in der Sprache dem musikalischen Vortrage nicht entgegen kommt, darf in dem Melodram und Singespiele keine Stelle finden. Mag daher Motastasio in anderer Hinsicht noch so weit hinter andern dramatischen Dichtern zurück stehen müssen; in der Kunst, die dramatische Poesie der Musik anzupassen, ist er, nach dem Urtheile der Tonkünstler, noch nicht übertroffen.

Das schwächste dramatische Interesse haben gewöhnlich die Cantaten, deren Bestimmung ist, nur musikalisch vorgetragen zu werden, ohne mimische Kunst. Mehrere Gedichte, die man Cantaten nennt, sind ganz lyrisch. Man sollte die dramatischen Cantaten, in denen wirklich eine Handlung durch Verwickelung und Auflösung zu einem Ziele fortschreitet, gar nicht in eine Reihe stellen mit den ganz lyrischen, die nur einen Fortgang und Wechsel von Empfindungen aus-

drücken, mögen der singenden Personen auch noch so viele seyn. Die geistlichen Cantaten oder sogenannten Oratorien gehören gewöhnlich ganz zu der lyrischen Classe. Nur selten hat ein Gedicht dieser Gattung so viel dramatisches Interesse, wie z. B. Niemeyer's Abraham auf Moria.

Was man gegen die poetische Natürlichkeit der Opern eingewandt hat, verdient kaum, widerlegt zu werden. Was könnte eine gesunde Poetik zu erinnern *haben gegen* eine musikalische Welt, in der nur gesungen und musikalisch gesprochen wird? Aber wenn in einer solchen Welt abwechselnd gesungen und ohne Musik gesprochen wird, wie in der kleinen Oper der Franzosen, die man auch in England und Deutschland nachgeahmt hat, kann nur die Gewohnheit den guten Geschmack mit dieser Anomalie aussöhnen. Daß die großen Opern gewöhnlich Spectakelstücke sind, in denen die Theaterkunst, oft mit lächerlicher Unnatur, alles aufbietet, die Sinne

zu bezaubern, hat sich ganz zufällig so gefügt. Was ein Drama zum Spectakelstücke macht, geht die musikalische Poesie nicht näher, als die dramatische überhaupt, an.

Beyläufig kann hier noch der musikalischen Dramen gedacht werden, in denen Instrumentalmusik und Declamation abwechselnd einander unterstützen, indem bald die Poesie, bald die Musik, jetzt vor, jetzt zurück tritt. Auch diese Gattung ist anomalisch. Selbst eine Medea von Gotter mit der Musik von Benda erreicht nicht das eigentliche Singespiel.

3. Wenn die Poetik nicht den geraden Weg verliert, der von der Natur der Sache ausgeht, ist es nicht schwer, auch die Theorie des Lustspiels von den Vorurtheilen zu befreien, die sich ihr unvermeidlich aufdringen, sobald man Grundsätze, die allgemein anerkannt werden sollen, ausschließlich von dieser oder jener Gattung vorhandener

Muster abstrahirt. Schon bei den Griechen bezeichnete das Wort Komödie zwei sehr verschiedene Gattungen verwandter Gedichte; aber wie alle verwandten Begriffe unter einem höheren stehen, der sie gemeinschaftlich umfaßt, so haben auch die Griechen ihre ältere Komödie nicht zum Maßstabe der späteren gemacht, noch diese für eine bloße Abart von jener angesehen. Sie würden lachen, wenn sie vernähmen, daß *einer* der neuesten deutschen Kritiker, dessen ganze Dramaturgie sich empirisch um *einige ihm* lieb gewordene Muster dreht, die dramatischen Gedichte des Menander nicht mehr Komödien, sondern Lustspiele, die des Aristophanes aber Komödien genannt wissen will, ob man gleich in Griechenland selbst nicht das mindeste Bedenken trug, beiden Gattungen den alten Nahmen Komödie zu lassen, der denn auch in die neueren Sprachen aufgenommen ist, und in der deutschen zur Abwechselung mit Lustspiel übersetzt wird.

Von der Lustigkeit hat das Lustspiel seinen deutschen Nahmen erhalten; denn lustig in der bestimmteren Bedeutung des Worts nennt der Deutsche alles, was Lachen erregt, und eben dadurch die Art von Lust und Heiterkeit befördert, nach der sich der Mensch gewöhnlich sehnt, wenn er sich aller Sorgen und Bekümmernisse entschlagen will. Man lacht aber nicht nur über witzige Einfälle und Erfindungen. Die allgemeine Theorie des Komischen im ersten Theile dieser Aesthetik hat gezeigt, wie sich das gemeine Lächerliche wesentlich unterscheidet von der komischen Darstellung, die immer ein Werk des Witzes ist. Die gemeinsten und geschmacklosesten Harlekinaden können den, dem das Lächerliche jeder Art genügt, eben so belustigen, wie einen weniger genügsamen Zuschauer die komischen Producte des feinsten und kräftigsten Witzes. Das Possenspiel, bei dem es auf bloße Belustigung abgesehen ist, nähert sich dem edleren Lustspiele in jedem wahrhaft witzi-

gen Zuge. Das edlere Lustspiel unterscheidet sich aber ästhetisch von dem Possenspiele gar nicht immer durch die Moral, die es in sich aufnehmen kann. Auch ein guter Vorrath von komischen Einfällen in einem dramatischen Gedichte macht ein solches Gedicht noch nicht zum Lustspiele im dramatischen Sinne. Wollen wir den allgemeinen Begriff des Lustspiels den Grundideen der Poetik gemäß beschränken, nicht nach vorhandenen Mustern dieser oder jener Gattung, sondern nach der Natur der Sache, so ist ein Lustspiel oder eine Komödie überhaupt ein dramatisches Gedicht, das durch witzige Erfindung und Ausführung das Leben von seiner lächerlichen Seite darstellt. Ein Gedicht kann ein Lustspiel nicht heißen, wenn es kein ästhetisches Werk der Phantasie ist. Das Lächerliche, das ursprünglich mit dem Schönen nichts gemein hat, soll durch die Handlung des echten Lustspiels mit dem Schönen sich vereinigen in einer Harmonie von interessanten Situationen.

Sind diese Situationen nicht an sich schon komisch, so ist die Erfindung fehlerhaft, auch wenn die handelnden Personen noch so viel witzige Einfälle vortragen; denn in jedem dramatischen Gedicht muß das Interesse auf der Handlung ruhen. Eine gewisse Uebertreibung des Lächerlichen in den Charakteren muß dem Lustspieldichter gestattet werden, um das komische Interesse zu verstärken, so weit es das Gesetz der poetischen Natürlichkeit erlaubt; aber wenn nicht auf irgend eine Art das Lächerliche, das sich im wirklichen Leben findet, im Lustspiele treu und lebendig dargestellt erscheint, so fehlt der komischen Erfindung die innere Wahrheit, die zum Wesen jeder schönen Dichtung gehört. Mit Recht wählt dann der Lustspieldichter den Stoff zu seiner Erfindung vorzüglich aus dem eigentlich gemeinen Leben, weil alle höheren Verhältnisse der großen Welt, wie man sie nennt, einen Schein von Würde haben, der dem komischen Effecte, der Regel nach, nicht günstig ist,

Die lächerliche Seite des Lebens läßt sich satyrisch, aber auch scherzhaft darstellen. Es ist gar nicht nothwendig, daß ein gutes Lustspiel durch witzigen Spott vorzüglich interessire. Fehlt ihm alle Satyre, so wird der Scherz leicht schaal; aber auch drollige Verwickelungen können unmittelbar durch sich selbst interessiren, und ein treues Bild des Lebens seyn. Was wir in großen und ernsten Angelegenheiten Schicksal nennen, wird in komischen Verhältnissen zum neckenden Zufalle. Mit den wunderlichen Spielen des Zufalls vereinigt sich in den komischen Intriguenstücken gewöhnlich die eigentliche Intrigue oder der Knoten, den die handelnden Personen absichtlich schlingen, wenn eine die andere zu überlisten sucht. Die gesunde Moral hat gegen die kleinen Ränke und Betrügereien, ohne die nicht leicht ein komisches Intriguenstück zu Stande kommt, durchaus nichts zu erinnern, weil Darstellungen zur Belustigung nicht Beispiele zur Nachahmung seyn sollen.

Nur muß auch durch solche Verwickelungen das moralische Gefühl nicht beleidigt werden; also müssen auch List und Betrug nur als Ausbruch des Leichtsinnes, oder einer gereizten Leidenschaft, ohne eigentlich bösen Willen erscheinen. Auch in den komischen Charakterstücken soll die Satyre nie gegen die zurückstoßende Seite des Lasters gerichtet seyn. Nur wenn das Laster sich selbst lächerlich macht, wie die Heuchelei im Tartüffe von Moliere, darf ihm ein Platz im Lustspiele eingeräumt werden. Aber alle Thorheit, Albernheit, Geckerei, Pedanterei, Eitelkeit, Phantasterei, und was weiter in diese Classe gehört, ist ein unerschöpflicher Stoff für das satyrische Lustspiel. Die moralische Tendenz des Stücks schadet dem komischen Interesse nicht im mindesten, wenn sie natürlich in den Situationen liegt. Uebrigens ist das Lustspiel im Allgemeinen nicht mehr und nicht weniger, als jedes andere Gedicht, bestimmt, die Sitten zu bessern, oder vor Unsittlichkeit zu warnen.

Eine unmoralische Tendenz hat das Lustspiel, wenn es irgend eine Absicht des Dichters vermuthen läßt, ein Laster in Schutz zu nehmen. Gegen Dichtungen dieser Art, so witzig sie auch seyn mögen, kann die Kritik sich nicht laut und nicht stark genug erklären. Aber die schmutzigen Späße, mit denen so viele der älteren Lustspiele gewürzt sind, beweisen mehr Uebermuth des Witzes, oder Mangel an Geschmack, als unsittliche Absicht. Zur Nachahmung werden sie niemanden verführen, dessen Gefühl für Schicklichkeit gebildeter ist.

Ueber den Styl und die Sprache des Lustspiels urtheilt man eben so unrichtig, wie gewöhnlich über die ganze Dichtungsart, wenn man nicht mehrere Gattungen solcher Gedichte unterscheidet, deren keine ein Muster für die übrigen seyn soll. In den meisten dramatischen Werken dieser Art entfernt sich die Sprache wenig von der Prose des gemeinen Lebens, weil der Stoff

aus dem gemeinen Leben genommen ist. Gerade dieser Gattung von Lustspielen scheint der Vers, ungefähr wie der didaktischen Epistel, nicht fehlen zu dürfen, damit sie auch an der Grenze der Prose die Rechte der Poesie nicht ganz vergesse; aber auch damit hat man es in neueren Zeiten nicht so genau genommen, wie im classischen Alterthume, vermuthlich weil man mit der Art von poetischer Wirkung zufrieden war, die schon in der dramatischen Form liegt. Unter den mancherlei Gattungen von Lustspielen, die bis jetzt entstanden sind, hat man die spätere griechische vorzugsweise die regelmäßige genannt. Aber jede Gattung hat ihre eigene Regel, die der allgemeinen nicht widerstreitet. Die ältere griechische Komödie, in welcher das kühne Genie des Aristophanes glänzt, hat ganz den Charakter einer Parodie der heroischen Tragödie. Sie kehrt diese Dichtungsart um, ahmt ihren Styl und ihre Sprache in komischen Verhältnissen nach, und hat daher

selbst in den burleskesten Combinationen mehrere wesentliche Züge von höherer Poesie. Es ist zu bedauern, daß man diese Gattung von Komödien, mit gewissen Veränderungen, die das Zeitalter verlangt, nicht wieder hergestellt hat. Man verkennt den bewundernswürdigen Aristophanes durchaus, wenn man ihn nur für einen rohen, oder halb gebildeten Vorläufer des Menander und der späteren griechischen Komiker hält. Aber die spätere griechische Komödie ist auch in keinem Sinne durch Ausartung oder Verkrüppelung der älteren entstanden. Sie ist eine neue und selbstständige Gattung, die dem atheniensischen Publicum Bedürfniß geworden war; ein komisches Sittengemählde ganz nach dem bürgerlichen Leben, ohne Parodie der Tragödie, ohne alle Züge von höherer Poesie, und doch eine treffliche Gattung, deren Werth auch das Alterthum anerkannte, und die nicht ohne ihr inneres Verdienst bei den meisten neueren Nationen durch freie Nachahmung des Plautus und

Terenz, die in Menander's Fußstapfen getreten waren, ein entschiedenes Glück gemacht hat. Moliere wird in den Augen der Nachwelt den Ehrenplatz behaupten, den ihm ein schielender Kritiker neulich hat streitig machen wollen. Aber auch diese Gattung von Komödien muß sich nicht unbedingt für eine Mustergattung ausgeben. Die spanischen Mantel- und Degenstücke (comedias de capa y espada) sind dramatisirte galante Novellen, deren komisches Interesse vorzüglich auf der sinnreichen Verwickelung der Situationen beruhet. Auch von Shakespeare's Lustspielen sind die meisten dramatisirte Novellen, aber von ganz anderer Natur, als die spanischen. Noch andere Gattungen von Lustspielen schließen sich an diese an. Und wenn die Kritik jeder Gattung Gerechtigkeit wiederfahren lassen will, versäume sie nicht, die Vorzüge und Mängel des Gattungscharakters wohl abzusondern von dem Verdienste und den Fehlern des Dichters.

4. Zu dem Lustspiele scheint sich das Trauerspiel zu verhalten wie das Lachen zum Weinen. So hat man sich dieses Verhältniß auch oft genug gedacht. Aber wer nur zu Thränen gerührt seyn will durch Theilnahme an fremden Leiden, denen er nicht abhelfen kann, der findet am Krankenbette und im Sterbehause leichter Befriedigung, als bei der Poesie. Sehr rührend und erschütternd kann auch ein dramatisches Gedicht seyn, und doch von geringem poetischen Werthe. Also kann Rührung und Erschütterung überhaupt nicht Zweck der Dichtungsart seyn, die sich Trauerspiel oder Tragödie nennt; und wenn man, um den höheren und eigentlichen Zweck des Trauerspiels theoretisch zu bezeichnen, gegen allen Sprachgebrauch einen Unterschied zwischen Trauerspiel und Tragödie macht, verfehlt man das Gemeinschaftliche der Gedichte; deren einige dann Tragödien, und nicht, wie die übrigen, nur Trauerspiele genannt werden sollen.

Das echte Trauerspiel steht dem Lustspiele entgegen wie die ernsteste Seite des menschlichen Lebens von der lächerlichen sich unterscheidet. Ernster kann sich uns das Leben nicht zeigen, als, wenn der Mensch gleichsam ringend mit der Bestimmung, von der er ein räthselhaftes Gefühl in seinem Herzen trägt, in rührenden und erschütternden Situationen gegen das Mißgeschick anstrebt, das ihn unwiderstehlich ergreifen und erdrücken will. Mit philosophischer, oder religiöser Ergebung sich in sein Schicksal fügen, ist edel, und oft sehr rührend; aber der Sieg der Grundsätze über die Natur hat mehr moralisches, als ästhetisches Interesse. Der Weise, z. B. Addison's Cato, wird im Trauerspiele sehr leicht unpoetisch, weil wir in der Poesie, die unsre ganze geistige Natur ansprechen und bewegen soll, auch den Unglücklichen sehen wollen, wie er seiner ganzen geistigen Natur gemäß empfindet und handelt, also nicht bloß frey und sich selbst beherrschend,

sondern auch mit Leidenschaft dem Mißgeschicke, das ihn zum Widerstande reizt, entgegenstrebend.

Der Fromme, der sein Unglück eben so geduldig, oder noch geduldiger als der Weise, trägt; um nicht gegen die Vorsehung zu murren, setzt uns vollends aus aller poetischen Stimmung, so ehrwürdig auch diese Resignation seyn mag. Daher thut das religiöse Märtyrerthum im Trauerspiele eine so peinliche und drückende, durchaus nicht schöne Wirkung. Nicht einmal mit einem reinen Triumphe des Pflichtgefühls, oder des Patriotismus, oder eines andern moralischen Enthusiasmus über die Schwächen der menschlichen Natur, auch ohne Rücksicht auf Weisheit und Religion, z. B. in dem ersten Brutus von Alfieri, oder in Collin's Regulus, können wir so sympathisiren, wie die wahre Idee des tragischen Pathos es verlangt. Die tragische Handlung muß leidenschaftlich seyn. Aber

bloße Leidenschaft, die sinnlos dem Schicksale trotzt, ist kindisch und widrig. Die innere Freiheit, des Menschen höchster Stolz, muß zugleich mit der Leidenschaft im Trauerspiele mächtig erscheinen. Auch der Schmerz bedarf im Mitgefühle eines Gegengewichts, wenn die Rührung nicht drückend und peinlich werden, und die Lage des Unglücklichen uns nicht jämmerlich erscheinen soll. Ein solches Gegengewicht im Mitgefühle findet der Schmerz in der tragischen Größe. Die tragische Handlung muß im Mitgefühle die Brust erweitern, und uns über die gewöhnlichen Beschränkungen des Lebens erheben. Das echte Trauerspiel ist ein erhabenes, und im Ganzen feierliches Gedicht. Es hat einen mehr oder weniger heroischen Charakter. Durch den Eindruck, den es als ein Ganzes auf uns macht, soll es uns eine weite, wenn auch zuweilen schaurige Ansicht in das unendliche Walten des Schicksals eröffnen. In den Hauptpersonen des Stücks sollen wir

die moralische Kraft der menschlichen Natur bewundern, auch wenn wir die Art, wie diese Menschen ihre Kraft anwenden, nicht immer billigen. Tragische Charaktere haben etwas Ungemeines, Kühnes, Freies, das durch sich selbst den gewöhnlichen Gang des Schicksals aufhalten zu müssen scheint. Auf diese Art wirkt das tragische Pathos auch im tiefsten Schmerze erhebend. Es schlägt und heilt die Wunden in demselben Augenblicke des Mitgefühls. Die oft besprochene tragische Rührung und Erschütterung ist also im echten Trauerspiele nur Mittel, nicht Zweck der Dichtung. Der Zweck bleibt die poetische Darstellung der ernstesten Seite des menschlichen Lebens. Aber wenn diese Darstellung im dramatischen Gedichte nicht rührt und nicht erschüttert, ist das Gedicht auch kein Trauerspiel.

Das echte Trauerspiel kann die philosophische oder, wenn man will, unphilosophische

phische Idee des Schicksals nicht umgehen, auch wenn es sie nicht ausdrücklich und nahmentlich hervorhebt. In dieser Hinsicht ist die tragische Größe, wie in so mancher andern, der epischen ähnlich. Welche Begriffe von dem nothwendigen Laufe der Dinge philosophisch und einer aufgeklärten Denkart würdig sind, untersucht der Mensch nicht, wenn er im Kampfe mit dem Unglücke nur natürlich, nicht nach Grundsätzen einer Schule oder Kirche, empfindet. Man denke sich das Unvermeidliche und Unwiderstehliche im Laufe der Dinge als göttliche Schickung, die auch das Uebel zum Guten kehrt, oder man denke es sich als Folge einer blinden Nothwendigkeit; für das natürliche Gefühl bleibt es eine mystische Gewalt, welcher der Mensch mit aller seiner Freiheit vergebens zu entrinnen strebt, mit einem Worte ein Schicksal. Aber wenn diese Idee in einer tragischen Dichtung bestimmt und mit furchtbarer Majestät hervortritt, entsteht die eigentliche Schicksalstragö-

die, die man in diesem Sinne von der gewöhnlichen Leidenschaftstragödie unterscheiden kann. Die mythische Religion der Griechen gab dem Schicksale in den Tragödien des Aeschylus und Sophokles die erschütterndste Bedeutung; aber selbst in diesem mythischen und blinden Schicksale waltete nach griechischen Begriffen eine ewige und unwandelbare, nur nicht ganz begreifliche Gerechtigkeit. Ein tückisches und schadenfrohes Schicksal, wie es Schiller in seiner Braut von Messina triumphiren läßt, empört uns gegen die Natur, und hinterläßt das Gefühl einer Erbitterung, die den Menschen mit sich selbst entzweiet und wahrhaft antipoetisch heißen kann.

Die wahre Idee des tragischen Pathos entscheidet über die Wahl des Stoffs zu einem echten Trauerspiele. Je näher den bürgerlichen Beschränkungen des Lebens, in denen ein conventioneller Zwang die Stelle des ewigen Schicksals vertritt, desto weni-

ger poetische Größe hat die tragische Handlung. Nicht als ob Freiheit und Leidenschaft, und mit ihnen die moralische Kraft und Größe, die mit der poetischen im Trauerspiele zusammenfällt, durch die bürgerlichen Beschränkungen aufgehoben würden, oder als ob die Lage eines Unglücklichen in bürgerlichen Verhältnissen nicht eben so rührend und erschütternd seyn könnte, wie das Leiden eines Oedipus. Aber das Gegengewicht, dessen der Schmerz im Mitgefühle bedarf, wenn er nicht niederschlagend und quälend werden soll, ist schwer aufzufinden, wenn die Umgebungen der handelnden Personen unsre häuslichen und gewöhnlichen sind, die für die Phantasie durchaus nichts Imposantes haben, oder wenn die Lage des Unglücklichen gar von der Art ist, daß er bei gewagten Entschlüssen zu besorgen hat, die Obrigkeit möchte sich in's Mittel legen. Auch hier zeigt sich wieder die Aehnlichkeit zwischen tragischer und epischer Größe. Soll die

Vorstellung, die wir uns von den handelnden Personen machen, unser Gemüth so ausfüllen, wie die Phantasie nach der Idee des tragischen Pathos es fordert, so müssen es Personen seyn, die auch vom Schicksale in ihren äußern Verhältnissen über die gemeinen Sterblichen gestellt sind, oder sich durch eigne Kraft über sie emporgeschwungen haben. Das Trauerspiel in der ganzen poetischen Bedeutung des Worts, oder die Tragödie, die vorzugsweise diesen Nahmen verdient, ist die heroische. Nicht vom moralischen Heroismus hat sie diesen Nahmen; denn der moralische Heroismus ist unabhängig von äußerer Würde. Auch ist gar nicht nöthig, daß der Held des heroischen Trauerspiels ein Kriegsheld sei. Aber nach dem Beispiele, das die griechischen Tragiker gegeben haben, bei denen die Handlung des Stücks gewöhnlich in das mythisch-historische Zeitalter ihrer Heroen und Heroinen fällt, die Göttersöhne und Göttertöchter waren, oder zu deren nächsten

Abkömmlingen und Verwandten gehörten, nennt sich auch das neuere Trauerspiel heroisch, wenn die Hauptpersonen des Stücks schon durch den Platz, auf dem sie stehen, als Fürsten oder Fürstensöhne und Töchter, oder als Feldherren, oder Staatsmänner vom ersten Range, oder sonst auf eine merkwürdige Art, über die gewöhnlichen Sterblichen hervorragen. Das Unglück solcher Personen ist imposant. Das Schicksal scheint sich mit ihnen messen zu wollen, wenn es sie fühlen läßt, daß es sie auch auf der Höhe, wo der Mensch so leicht vergißt, daß er doch auch nur ein armer Sterblicher ist, so gut zu finden weiß, wie uns Andere. Aber nur durch einen lächerlichen Mißverstand dieser tragischen Größe hat sich die französische Tragödie zum Gesetz gemacht, ungern andere Personen, als Griechen, Römer, und Muselmänner, oder andre Orientaler, auftreten zu lassen, als ob das antike und orientalische Costüm zur vollendeten Würde der Handlung gehörte. Auch

läßt sich das heroische Trauerspiel von dem bürgerlichen nur in den Extremen scharf absondern. Das durchaus bürgerliche Trauerspiel, z. B. der Hausvater von Diderot, oder der Jean Calas von Weisse, ist nur eine Abart des echten Trauerspiels. Es weiß den Schmerz im Mitgefühle durch nichts zu vergüten, als durch das Interessante der Charaktere und Situationen. Der Eindruck, den es zurückläßt, verstimmt uns für das Schöne. Und nimmt die rührende Handlung gar ein so klägliches Ende, wie in Lillo's Kaufmann von London, wo der arme Sünder, der unser ganzes Mitleid hat, zum Galgen abgeführt wird, ist die Katastrophe ekelhaft. Aber zwischen dem durchaus bürgerlichen Trauerspiele und dem heroischen liegen Mittelgattungen. Besonders durch romantische Dichtung und durch das Interesse einer schönen Schwärmerei läßt sich die Rührung und Erschütterung auch ohne tragische Größe veredeln. Wer wird Shakespeare's Romeo und Julie

zu den bürgerlichen Trauerspielen zählen? Und ein heroisches Stück ist dieses köstliche Trauerspiel doch gewiß auch nicht. Auch Shakespeare's Othello gehört zu diesen Mittelgattungen. Lessing's Emilia Galotti ist für die Poetik besonders dadurch merkwürdig, daß dieses Trauerspiel, geistreicher, als irgend ein anderes derselben Gattung, den Ton und die Sprache des bürgerlichen Lebens als Hofton und Hofsprache behandelt.

Ueber die Gattungen von Trauerspielen, die längst vorhanden sind, scheinen die Kritiker und Aesthetiker überhaupt noch weniger nachgedacht zu haben, als das Interesse der Theorie es verlangt. In der tragischen Composition macht es schon einen sehr großen Unterschied, ob die Hauptpersonen, der eigentliche Held oder die Heldin des Stücks, durch ihr eignes Leiden unsre Aufmerksamkeit vorzüglich auf sich ziehen, oder ob diese Personen das Unglück stiften, das Andere trifft. Die Idee des tragischen

Pathos in ihrer ursprünglichen Begründung verlangt unstreitig das Erste. Daher haben sich, vermuthlich aus keinem andern Grunde, die griechischen Tragiker selten von dieser Regel entfernt. Aber der tragische Effect kann doch auch gewaltig werden in einer Composition wie die von Shakespeare's Macbeth und Richard dem Dritten, wo die Hauptpersonen furchtbare Bösewichter sind, die zum Beschlusse ihren Lohn empfangen. An solche Beispiele dachten vielleicht die gutmüthigen Moralisten, die der Meinung waren, das Trauerspiel müsse zeigen, wie Laster und Verbrechen sich selbst bestrafen. Aber mit der ursprünglichen Idee des tragischen Pathos stimmt weit mehr überein, daß der Held, dessen Leiden uns rührt und erschüttert, entweder auf eine imposante Art in seinem Unglücke versinkt, oder daß er am Ende auf eine ähnliche Art gerettet wird. Im ersten Falle staunen wir bald die Größe der menschlichen Natur, bald das Schicksal an; im zweiten verehren wir zugleich die

ewige Gerechtigkeit, die im Dunkel des Unendlichen wohnt. Beide Empfindungen sind poetisch. Die griechischen Tragiker verbanden zuweilen die Wirkung beider Arten von Katastrophen durch Gegensätze und Trilogien, indem sie die tragische Handlung durch mehrere Katastrophen in mehreren zusammen gehörenden Trauerspielen bis zur letzten Entscheidung fortrücken ließen. Auf diesen merkwürdigen Gang der griechischen Tragödie hat die neuere Kritik endlich achten gelernt. Daß die Handlung in jedem Trauerspiele einen unglücklichen Ausgang nehmen müsse, ist eins der gemeinen Vorurtheile, denen nicht leicht noch ein deutscher Kritiker huldigt. Aber wenn wir die Helden des Stücks, auf denen das Interesse der Handlung vorzüglich ruhet, verabscheuen, wie einen Macbeth und seine Gemahlin, so müssen sie als Opfer der ewigen Gerechtigkeit fallen, damit das moralische Gefühl versöhnt werde. Solche Trauerspiele können aber füglich eine eigene Gat-

tung genannt werden. Sie vertheilen den tragischen Effect auf die ganze Handlung, und weichen von der ursprünglichen Idee des Trauerspiels ab, indem sie uns nicht für die Leiden der Hauptpersonen, auf die doch unsere Aufmerksamkeit vorzüglich gerichtet ist, sondern für das Unglück, das durch jene Personen gestiftet wird, interessiren. Sie nehmen daher auch leicht eine größere Mannigfaltigkeit von Ereignissen in sich auf. In der eigentlichen Tragödie ist das Pathos mehr concentrirt. Daraus aber folgt wieder nicht, daß die tragische Handlung nothwendig so einfach seyn müsse, wie in den griechischen Tragödien. Es war griechischer Nationalgeschmack, daß die Einheit fühlbar über die Mannigfaltigkeit herrsche. Aber verwickelte Intrigue ziemt dem Trauerspiele überhaupt nicht, weil sie etwas Kleinliches hat.

Die antike oder griechische Tragödie muß ihrem Geiste und ihrer ganzen Form

nach als eine besondere Gattung angesehen werden, die zufällig aus bacchischen Chorgesängen entstand, und auch in ihrer vollendeten Ausbildung den Charakter ihrer zufälligen Entstehung nicht verleugnete. Die wichtige Rolle, die dem Chor in diesen Tragödien zugetheilt blieb, beschränkte die dramatische Composition, gab ihr aber zugleich einen halb lyrischen Schwung, eine gehaltene Feierlichkeit, eine religiöse und philosophische Würde, und veranlaßte, daß auch im Dialog die Sprache sich durch Wörter und Wendungen mannigfaltig und kühn über den prosaischen Conversationsstyl erhob. Die entschiedene Neigung der Athenienser zur demokratischen Beredsamkeit bewirkte, daß in ihren Tragödien auch das oratorische Interesse mit dem poetischen sich vereinigen mußte. Die handelnden Personen tragen sehr oft in langen Reden ihre Empfindungen und Entschließungen vor, als sprächen sie öffentlich zu dem versammelten Volke. Auch dieß gehörte zur Würde des

griechischen Nationaltrauerspiels. Aber so hoch poetisch auch dieses griechische Nationaltrauerspiel ist, erschöpft es doch lange noch nicht die Idee des tragischen Pathos. Durch ganz andere Compositionen, die sich weit von der griechischen Tragödie entfernen, kann im Wesentlichen dieselbe Wirkung hervorgebracht werden. Die romantische Tragödie ist durch keinen Chor beschränkt, wenn sie ihn nicht etwa zur Abwechselung aus besondern Gründen in sich aufnehmen *will*. Sie weiß nichts von den so genannten Einheiten der Zeit und des Orts. Die Mannigfaltigkeit darf auch in dieser Gattung von Trauerspielen die poetische Einheit nicht aufheben; aber sie breitet sich in ihr so aus, wie es die Form der griechischen Tragödie nicht erlaubte. Die Würde des Stücks verliert bei dieser Erweiterung der Grenzen der Composition gar nichts. Wenn die romantische Tragödie, um der Mannigfaltigkeit ein noch weiteres Feld zu öffnen, auch niedrige, wohl gar komische Scenen zur Abwechselung

zuläßt, hört sie in diesen Verhältnissen auf, reine Tragödie zu seyn, aber nicht immer zum Nachtheil der poetischen Wirkung des Ganzen, weil gar nicht nöthig ist, daß jedes dramatische Gedicht entweder reine Tragödie, oder reine Komödie sei. Was der romantischen Tragödie an lyrischem Schwunge fehlt, ersetzt sie durch Lebhaftigkeit der Handlung, und durch schärfere und tiefere Charakterzeichnung, wie in Shakespeare's Meisterwerken. Shakespeare konnte und wollte kein Sophokles seyn. Die romantische Tragödie hat Schönheiten, die man bei der griechischen vergebens sucht; und mehrere der griechischen eigene hohe Vorzüge sind mit der romantischen Composition unvereinbar. Zwischen die griechische und die romantische Tragödie hat die französische sich eingeschoben. Mit der griechischen hat sie die Einfachheit, die gehaltene Feierlichkeit, und jene Beschränkung der Composition gemein, die für das griechische Theater auf die Rolle des Chors sich gründete, auf dem franzö-

sischen, wo der Chor fehlt, bloß das Werk einer studirten Convenienz ist, die sich mit falsch verstandenen Aussprüchen des Aristoteles brüstet. Die Würde der französischen Tragödie ist großen Theils eben so conventionell, weil in ihr das Vornehme, das den Welt- und Staatsmann ankündigt, von dem wahrhaft Großen nicht getrennt seyn soll, und dabei auf jedes Wort gehorcht wird, das nicht nach den Regeln des Hoftons unter ähnlichen Umständen auch bei Hofe ausgesprochen werden dürfte. Man kann deßwegen die französische Tragödie füglich eine Hoftragödie nennen. Daher liebt sie auch vorzüglich die Politik und die Galanterie. Die langen Reden, die so oft die Handlung aufhalten und schwächen, sind nur um der Feierlichkeit willen den griechischen Tragikern nachgeahmt. Was Corneille und Racine Großes geleistet haben, muß nach den Beschränkungen der Gattung beurtheilt werden, zu der sich diese trefflichen Dichter bequemten. Hätte der deutsche Geschmack nicht

nach langer Knechtschaft diese nur für Franzosen erfundene Gattung verstoßen, so würde unser Schiller nie der Nation geworden seyn, was er ihr nun hoffentlich bleiben wird.

Fünfte oder Ergänzungs-Classe.

Einer Ergänzungsclasse bedarf die Theorie der Dichtungsarten, theils um sich mit dem Herkommen auszugleichen, theils um mehreren in ihrer Art nicht verwerflichen Geisteswerken, die zwischen der eigentlichen Poesie und der schönen Prose schwanken, den rechten Platz anzuweisen.

1. Als eine besondere Dichtungsart wird gewöhnlich das Hirtengedicht aufgeführt. Mit demselben Rechte könnte man, wenn der Stoff der Gedichte Classificationsprincip werden soll, alle heroischen Gedichte, oder alle religiösen, in besondere Classen zusammenstellen, ohne darauf zu achten, ob ihre ursprüngliche Form lyrisch, oder didak-

tisch, oder episch, oder dramatisch ist. Denn auch das Hirtengedicht nimmt alle diese Formen an.

Die Entstehung des Hirtengedichts scheint veranlaßt zu haben, daß man es von den übrigen Dichtungsarten abgesondert hat. Man sollte glauben, die idyllische Poesie müßte älter, als jede andere, seyn, weil die Weltgeschichte der Alten immer auf ein goldenes Zeitalter zurückweiset, da die Menschen ungefähr im Sinne einer poetischen Hirtenwelt lebten. Auch liegt in jedem menschlichen Herzen der Keim der idyllischen Poesie. Er entwickelt sich von selbst, sobald man sich über die Noth und Sorge der bürgerlichen Convenienzen, und über das Treiben und Ringen wilder Leidenschaften hinaus denkt. Aber der Mensch strebt von Natur vorwärts, und nicht zurück. Das bürgerliche Leben, dessen Vortheile wir mit so vielen Aufopferungen erkaufen, muß uns erst zur Last geworden seyn, wenn die Phantasie

tasie lebhaft hingezogen werden soll zu einem idealen Arkadien, wo der Mensch im Schooße der ländlichen Natur, einig mit sich selbst und mit der Welt, nur darauf denkt, wie er sorglos durch unschuldige Freuden sein Daseyn erweitere. Daraus erklärt sich auch, warum sich in der griechischen Litteratur das Hirtengedicht so spät einstellte, erst in der alexandrinischen Periode. Die älteren Griechen bedurften keiner bukolischen Poesie. Die wirkliche Welt, in der sie lebten, war durch ein poetisches Band an das mythische Zeitalter der Götter und Heroen geknüpft, die der Phantasie mehr Beschäftigung gaben, als arkadische Hirten. Aber wenn die vorwärts strebende Phantasie sich erschöpft hat, wendet sie sich an die Vorstellung von einem natürlicheren Leben. Theokrit's Poesie, die das wirkliche Arkadien, die griechische Schweiz, dem idealen unterlegte, mußte Eingang finden, wo ein menschliches Herz der Plagen der Cultur so überdrüssig geworden ist, wie des Ungestüms der Lei-

denschaften; und weil doch kein menschliches Leben ohne alle Leidenschaft seyn kann, mußten die erdichteten Arkadier nur den zärtlichen Ungestüm des Herzens, den Schmerz und die Sehnsucht der Liebe, kennen. Doch wurde die poetische Hirtenwelt in Theokrit's Phantasie keine moralische Unschuldswelt. Auch benutzte Theokrit schon seine bukolischen Erfindungen zur bloßen Einkleidung ganz anderer poetischen Ideen. In seine Fußstapfen trat Virgil. Die romantische Poesie gab den idyllischen Dichtungen ein neues Interesse. Das Ritterthum mit seiner Schwärmerei und seiner Galanterie wurde arkadisch umgekleidet. Dann nahm sich das romantische Hirtengedicht auch die Freiheit, Vorfälle und Situationen aus dem wirklichen Leben nach dem romantisch erträumten Arkadien zu verlegen. So zeigt sich die bukolische Poesie bei Sanazzar, Tasso, und bei den spanischen und portugiesischen Dichtern. Diese Gattung von Hirtengedichten blieb die be-

liebteste, bis Salomon Geßner seine Unschuldswelt erfand, die weder antik, noch romantisch ist, auch ihrer Natur nach keine scharfe Charakterzeichnung gestattet, aber in Geßner's Darstellungen durch Grazie und moralische Zartheit so bezaubert, daß ganz Europa sich vereinigt hat, diesem Idyllendichter den Kranz zu flechten, den ihm einige neuere Romantiker wieder von seinem gefeierten Haupte herabreissen wollen. Aber auch diese Art von bukolischer Dichtung war bald erschöpft. Rückkehr zu Theokrit, dem auch Geßner gehuldigt hatte, veranlaßte in der deutschen Litteratur die Entstehung der Voß'ischen Idylle, deren Arkadien in Deutschland liegt, und zur Abwechselung auch komisch erscheint. Daß es nicht eben Hirten seyn müssen, die uns die Idee eines idyllischen Lebens anschaulich machen, hatte man schon in Italien bemerkt, als die Fischeridyllen entstanden. Auf alle ländlichen und von der bürgerlichen, besonders der städtischen Convenienz mehr oder weni-

ger entfernten Lebensverhältnisse läßt sich die poetische Idee übertragen, die dem eigentlichen Hirtengedicht zum Grunde liegt. Nach diesem Princip hat sich die Dichtungsart besonders reizend in Voß'ens Louise erweitert. Und so kann sie sich noch mehr erweitern, wenn sie nur den Charakter der ländlichen Einfalt behauptet. Aber wo sie diesen Charakter verleugnet, zerstört sie sich selbst. Eine besonders interessante Verschmelzung des Idylls mit dem *Trauerspiele* zeigt sich in Schiller's Wilhelm Tell.

2. Auch des beschreibenden Gedichts muß hier noch ein Mal gedacht werden. Schon oben in der Exposition der ursprünglichen Verschiedenheit der Dichtungsarten zeigten sich die Gründe, warum poetische Beschreibung, die in jeder Dichtungsart ihren Platz findet, keine für sich bestehende Dichtungsart werden kann, wenn die Poesie nicht ihre wahre Bestimmung verleugnen, und, anstatt das fortstrebende

Leben des Geistes auszusprechen, der Mahlerei in das Amt fallen, und nur das Gegenwärtige ergreifen und festhalten will. Aber die an sich fehlerhafte Dichtungsart berichtigt sich selbst, wenn ein wirklich poetischer Geist die Beschreibung durchdringt. Dann wird das Gedicht entweder lyrisch, oder didaktisch. So entstanden in der englischen Litteratur die poetischen Landschaftsgemählde von Denham, Dyer und Goldsmith, und die Jahrszeiten von Thomson. Auch die beiden poetischen Charaktergemählde von Milton, der Allegro und der Penseroso, gehören in diese Reihe. Kleist's lieblicher Frühling unterscheidet sich von Thomson's Jahrszeiten besonders durch die lyrische Heiterkeit. Haller's Alpen zeigen auffallend, wie leicht diese Dichtungsart trokken und ermüdend wird; denn wo in diesem Gemählde der Schweizernatur die didaktische Würde verschwindet, bleibt ihm kaum eine Spur von poetischem Interesse, ungeachtet aller mahlerischen Wahrheit.

2. Wie es gekommen, daß man das Epigramm unter die Dichtungsarten aufgenommen hat, ist auch nicht schwer zu erklären. Denn das wirklich poetische Epigramm ist ein vereinzelter schöner Gedanke, der auch in einem lyrischen, oder didaktischen Gedichte einen Platz finden könnte. Lessing's geistvolle Theorie des Epigramms erschöpft den Begriff nicht, wie auch schon Herder gezeigt hat. Das satyrische Epigramm verlangt allerdings die sogenannte Spitze, die dadurch entsteht, daß die gespannte Erwartung sich plötzlich in eine komische Ueberraschung verwandelt. Fehlt dem vereinzelten satyrischen Einfalle diese Wendung, so wirkt er nur schwach. Aber eine Menge solcher Einfälle, die man in Verse gebracht hat, können nicht Gedichte heißen, auch wenn man sie, weil es so üblich ist, Epigramme nennt. Dafür liegt in manchem ernsten und gefühlvollen lyrischen Epigramme der griechischen Anthologie mehr Poetisches, als in vielen der gewöhnlichen

Oden und Lieder. Das sententiöse oder gnomische Epigramm fällt zusammen mit dem Spruchgedichte, von dem in der Theorie der didaktischen Dichtungsarten die Rede war. Ob dergleichen Sentenzen poetisch heißen sollen, kann meistens nur nach dem Eindrucke, den sie machen, und selbst nach diesem nur unbestimmt entschieden werden. Ist der Gedanke geistvoll, wahr, und treffend, so gönne man ihm doch ohne grüblerische Analyse seines poetischen oder unpoetischen Gehalts die metrische Form, die ihn noch anziehender macht.

4. Anders verhält es sich mit der äsopischen Fabel. Sie ist an sich und ohne die Zugaben, die ihr die Kunst des Styls verleihen kann, nichts anders als eine rhetorische Figur, durch die ein allgemeiner Satz in der Form eines einzelnen Falles anschaulich gemacht wird. Aber diese rhetorische Figur neigt sich zur Poesie durch die interessante Erdichtung des einzelnen Falles,

aus welchem der allgemeine Satz dem Verstande entgegenspringen soll. Eine geistreich erfundene und mahlerisch ausgeführte Fabel kann uns durch sich selbst eben so sehr interessiren, als durch ihre sogenannte Moral. Warum wollten wir ihr also, nach Lessing's strenger Theorie, einen durchaus prosaischen Charakter aufdringen, und nicht erlauben, daß sie sich dem eigentlichen Gedichte nähere, so gut sie kann? Wenn die äsopische Fabel nicht satyrisch wird, wie bei Pfeffel, so scheint ihr ein Styl der *geistreichen Kindlichkeit* der natürlichste zu seyn; denn je lieber wir das Abstracte nur im Concreten anerkennen, desto mehr nähern wir uns dem Geschmacke der Kinder. Aber ein unnachahmlicher Fabulist, wie Jean Lafontaine, ist darum noch nicht ein großer Dichter.

Verwandt mit der äsopischen Fabel ist die Parabel, die, poetischer als jene, die vernunftlose Natur zum moralischen Sym-

bol der vernünftigen macht. Andere sogenannte Parabeln sind ausgemahlte Metaphern.

5. An die epischen Dichtungsarten erinnert uns der Roman. Will man die Bedeutungen dieses zufällig entstandenen Nahmens so weit ausdehnen, als der Sprachgebrauch es gestattet, so ist an gar keine Theorie des Romans zu denken. Die alten französischen Rittergedichte in Versen mag man Ritterromane nennen, weil es üblich ist; und jede seltsame, oder verwickelte Liebesgeschichte, sie sey wahr, oder erdichtet, mag immerhin in einem andern Sinne auch ein Roman heißen. Der Roman in der ästhetischen Bedeutung des Worts liegt als ein Product der Phantasie zwischen der eigentlichen Poesie und der schönen Prose. Er ist eine erdichtete Geschichte, die sich die Form einer wahren giebt, um in dieser Form durch eine Täuschung, die den meisten Menschen noch willkommener, als

die poetische, ist, das allgemeine Interesse zu fesseln. Die Erfahrung hat auch längst bewiesen, daß diese Art von Geisteswerken leicht ein weit größeres Publicum findet, als das anziehendste und bewundernswürdigste Gedicht. Der Roman benutzt die prosaische Stimmung, in der sich der Mensch gewöhnlich befindet, um ihn zu überschleichen mit einer unterhaltenden Dichtung, in der er sich wie zu Hause fühlen soll. Er spricht also nicht in Versen, damit nicht schon die metrische Form den Dichter verrathe; aber er nimmt zuweilen kleine Gedichte in sich auf, um an seine Verwandtschaft mit der Poesie zu erinnern. Er unterscheidet sich von dem Mährchen, das zwar auch in Prose spricht, aber nicht verhehlt, daß es uns mit wunderbaren und unglaublichen Dingen unterhalten will. Der Roman zieht auch das Wunderbare, wo er es zuläßt, in das Natürliche so geschickt herüber, daß das Unglaubliche beinahe glaublich wird. Gerade diese prosaische Täu-

schung, die dem Roman eigen ist, macht die gemeine Romanenlectüre so verderblich. Der schlechte Roman — und mit sehr beschränkten Talenten läßt sich für das große Publicum ein ganz angenehmer Roman schreiben — belügt den Leser, der weder sich selbst, noch die Welt, genug kennt, mit falschen Darstellungen des Lebens. Der gute Roman erweitert unsre Menschenkenntniß, oder er bestätigt sie. Der gute Roman ist schön in allen Verhältnissen, durch die er sich dem echten Gedichte nähert. Er kann sehr lehrreich und sehr nützlich werden, wenn er, ohne das Interesse der angenehmen Unterhaltung zu stören, mancherlei Wahrheiten in allgemeineren Umlauf bringt.

Mit Recht hat die Kritik den historischen Roman unter allen Gattungen von Romanen am wenigsten begünstigt, obgleich der älteste aller Romane, die wir kennen, die Cyropädie von Xenophon, zu dieser Gattung gehört. Viel gesunde Moral und Politik

läßt sich allerdings in solche Erzählungen legen; aber für das poetische Interesse kann wenig gesorgt werden, wo ein Hauptzweck ist, für politische Wahrheiten zu interessiren; und die Nachahmung der wahren Historiographie in einem Gemische von historischen Thatsachen und erdichteten Zusätzen stört den prosaischen Ernst, der die Würde der wahren Geschichte sichern soll. Die Ritterromane, an deren Spitze der wahrhaft poetische Amadis von Gallien steht, werden in unsern Zeiten nicht leicht einem Leser den Kopf verrücken, wie dem ehrlichen Don Quixote nach der Dichtung des Cervantes; aber je poetischer sie erfunden sind, desto mehr ist zu bedauern, daß sie sich nicht auch der Form nach ganz in Gedichte verwandelt haben. Die Schäferromane, die sonst in Spanien und Portugal so beliebt waren, und auch in Italien und Frankreich geschätzt wurden, mußten aus der Mode kommen mit der romantischen Schäferwelt, zu der sie gehören; und doch unterscheiden sich die vorzüg-

lichsten unter ihnen, die Diana von Montemayor, die Galathee von Cervantes, und das Arkadien von Sanazzar, nur durch den Mangel der metrischen Form von den reizendsten Hirtengedichten der romantischen Gattung. Lustige und satyrische Romane werden nie aus der Mode kommen, wenn sie übrigens einen Ton treffen, den nicht nur dieses oder jenes Zeitalter hören will. Der bewundernswürdige Don Quixote von Cervantes steht unter diesen Romanen in der ihm eignen poetischen Haltung noch immer als unerreichtes Muster da. Die merkwürdigste Erweiterung hat der Roman in neueren Zeiten durch Richardson und andre englische Schriftsteller erhalten, die zuerst aus dem Familienleben den Stoff zu ihren Erfindungen schöpften. Der Familienroman verleugnet aber auch gewöhnlich am meisten seine Verwandtschaft mit der Poesie. Seitdem diese Gattung die beliebteste geworden ist, haben auch ältere Gattungen von Romanen sich nach ihm umgeformt,

zum Beispiele der komische Roman. Die sentimentalen Romane und die humoristischen haben, dem Geschmacke des Zeitalters gemäß, gewöhnlich auch das Familienleben zum Gegenstande. Aber keine Gattung von Romanen mißlingt leichter, als der Familienroman, weil er nur den wenigen Schriftstellern gelingen kann, die mit seltener Menschenkenntniß, geistreich und durchaus nicht phantastisch, aus dem wirklichen Familienleben die interessantesten *Verhältnisse* hervorzuheben, und sie nicht ohne einen gewissen poetischen Sinn in den Formen der Prose darzustellen verstehen. Unter diesen Formen der Prose hat die Briefform für den Roman den Vortheil, daß sie, wie im Drama, die Hauptpersonen sich selbst darstellen läßt. Aber die Romane in Briefen fallen auch sogleich in das Unnatürliche, wenn der Briefschreiber, wie gewöhnlich, seine eigne Individualität in fremde Naturen hineinschiebt.

Zweite Abtheilung.

Einige Grundsätze zur Theorie der schönen Prose.

Digitized by Google

Zweite Abtheilung.

Einige Grundsätze zur Theorie der schönen Prose.

I.

Allgemeine Charakteristik der schönen Prose.

Wenn die Poesie durch eine scharfe Linie von der Prose geschieden werden könnte, so würde es gar keine schöne Prose geben. Denn alles, was Schönheit der Rede heißen kann, vereinigt sich in der Poesie. Aber um den allgemeinen Begriff von schöner Prose richtig aufzufassen, müssen wir uns noch ein Mal vor dem gemeinen Irrthume sichern, von dem schon zu Anfange der Poetik die Rede war. Wir müssen weder die Beredsamkeit, die sich vorzugsweise so nennt, für eine eigentlich schöne Kunst, noch die

allgemeine Theorie des guten, d. i. zweckmäßigen Styls der Prose für einen Theil der Aesthetik ansehen. Die Prose ist untadelhaft, wenn sie, den Gesetzen der Sprache gemäß, richtig und rein, klar, bestimmt, nicht schwerfällig, und nicht das Gefühl des Schicklichen beleidigend, ihren theoretischen, oder praktischen Zweck erreicht, oder auch das Gefühl derer, an die sie gerichtet ist, zu einer Theilnahme stimmt, die wahr und innig, aber nicht poetisch *seyn soll.* Der ästhetische Reiz, den die Phantasie zu diesen wesentlichen Eigenschaften der guten Prose hinzufügen kann, ist eine freye Zugabe, die aber auch nur da einen Werth hat, wo sie dem nächsten und eigentlichen Zwecke alles prosaischen Ausdrucks nicht entgegenwirkt. Auch die elegante Prose, deren ästhetische Vorzüge sich auf eine gefällige Correctheit und Feinheit in der Wahl der Wörter und Wendungen beschränken, ist noch lange nicht schön.

Der Styl der guten Prose ist durchaus Styl der Sache. Für ihren Gegenstand will die gute Prose interessiren, nicht für die ästhetische Form, die ihm die bildende Phantasie geben kann. Es giebt eine trokkene Verstandesprose, die in ihrer Art musterhaft ist. Diese veredeln wollen durch feine Wendungen und reizende Bilder, heißt, sie entstellen. Nicht genug kann die Theorie eines guten prosaischen Styls vor der Zwitterprose warnen, die man auch wohl die poetische zu nennen beliebt. Horaz nennt ein Mal die reine Prose eine Sprache zu Fuß (sermo pedestris). Dieser Metapher gemäß könnte die sogenannte poetische Prose eine Dragonerprose heißen, die sowohl zu Fuß, als zu Pferde, dienen will. Ihre gewöhnlichen Kennzeichen sind eine studirte Feierlichkeit; prunkende, entweder abgenutzte, oder affectirte Metaphern; Prachtwörter, die gewöhnlich für die Sprache der Poesie zurückgelegt werden, z. B. Rosse für Pferde; oder Pracht-

phrasen, z. B. "Drei Mal hatten sich die Geschlechter der Menschen erneuert", anstatt: Beinahe hundert Jahre waren vergangen. Auch die schönste poetische Blume kann ein fade Floskel werden, wenn sie in den Boden der Prose verpflanzt wird. Schönheit der Prose ist durchaus etwas anders, als Schmuck des Styls. Die Stylistik, nach deren Principien der Styl in der Poesie das Wesentliche ist, sucht auch in der Verschiedenheit des *Styls* die Grenze zwischen der Poesie und der Prose, zum Beispiel nach der Lehre Adelung's, der in seinem Buche über den deutschen Styl zuerst vom prosaischen, dann vom poetischen Style handelt, und auch dadurch beiläufig beweiset, daß nicht leicht ein Kritiker für das Wesen der Poesie unempfänglicher war, als dieser um die deutsche Sprache so hochverdiente Grammatiker.

Die schöne Prose nähert sich der Poesie, indem sie mehr noch durch ihren Geist,

als durch Cultur des Styls, einen Eindruck auf uns macht, der zwar immer von dem poetischen wesentlich verschieden bleibt, aber ihm doch darin ähnlich ist, daß er in harmonischen Verhältnissen auch die Phantasie, nicht den Verstand allein, beschäftigt, und das geistige Urgefühl in uns aufregt, von welchem alle ästhetische Reflexion ausgeht. Aber auch diese Prose würde aufhören, wahre Prose zu seyn, wenn das ästhetische Interesse sich nicht freundlich zu dem theoretischen, oder praktischen, gesellen könnte, ohne dieses zu verdrängen, oder über es zu herrschen. Wo also nur der Verstand beschäftigt seyn soll, — und wie oft ist dieß der Fall! — da ist gerade die trockenste, von allen ästhetischen Reizen entblößte, Prose die beste, wenn sie nur nicht, im positiven Sinne geschmacklos, durch Unschicklichkeit und Mißverhältnisse den guten Geschmack beleidigt. Wo aber der Zweck der Prose ist, auch das Gefühl für ihren Gegenstand

zu erwärmen, oder, wo auch ohne alle weiteren Zwecke nur das Herz sich frei und natürlich ausspricht, da geht von selbst der prosaische Ausdruck bald mehr, bald weniger, in den poetischen über. Das Gefühl weckt die Phantasie. Der Verstand, der doch auch nicht verstummen will, sucht nun Vergleichungen und Bilder. Die logische Ordnung nähert sich der ästhetischen. Die Sprache erhält ein ästhetisches Leben, indem sie nichts weiter seyn will, als *treffend* und *natürlich*.

Der Styl der schönen Prose kann so mannichfaltig seyn, als der Styl der Poesie. Innerhalb der Grenzen, zwischen denen das Schöne liegt, können Verstand und Phantasie auch in prosaischen Geisteswerken dem Stoffe eine Menge von Formen geben, deren jede in ihrer Art vortrefflich seyn kann. Der Styl der Historiographie zum Beispiel ist auffallend verschieden bei Thucydides und Xenophon, Tacitus und Li-

vius, Hume und Johannes Müller; und jeder dieser Historiker ist auch in ästhetischer Hinsicht ein ausgezeichneter Schriftsteller. Wo in dem Style der Prose weder die Individualität des Schriftstellers, noch sein Zeitalter, oder seine Nation, und überhaupt nichts erscheint, das ein wirkliches Leben ausdrückt, da ist der Styl charakterlos und gewöhnlich auch geistlos. Aber wie mannigfach auch die schöne Prose sich gestalte; ihr schönster Schmuck ist eine geistvolle Simplicität. Sie verstößt alles Gemeine und Platte; aber sie sucht auch nicht durch irgend einen Reiz zu glänzen. Die kokettirende Prose einiger Schriftsteller, die gar nicht verhehlen kann, daß sie durch allerlei kleine Künste gefallen will, verdient denselben Spott, wie die pretiöse, die sich ein eigenes und ungemeines Ansehen von Eleganz, oder Wichtigkeit, oder Nachdrücklichkeit, zu geben sucht durch ängstlich auserlesene Wörter und Wendungen, um alles recht treffend zu sagen, aber ja nichts

auf die gewöhnliche Art. Das Gewöhnliche soll in guter Prose nicht anders, als auf gewöhnliche Art, ausgedrückt werden, weil der prosaische Styl nie aufhören soll, Styl der Sache zu seyn. Mit dem inneren Interesse seines Gegenstandes soll er sich heben und senken. Er soll das natürlichste Kleid der Gedanken und Gefühle, und in keinem Sinne ein Staatskleid seyn. Metaphern und andre Tropen entstehen in ihm von selbst, wenn Witz und Phantasie dem kalten Verstande zur rechten *Zeit* zu Hülfe kommen. Aber wo eine Metapher die andere jagt, oder, wo jeder vernünftige Gedanke zugleich als ein witziger Einfall hervorspringen soll, da scheue die Kritik sich nicht, über einen solchen Styl das Verdammungsurtheil auszusprechen, auch wenn sie dem Genie des Schriftstellers huldigt.

Was in der Poesie der Vers, das ist in der schönen Prose der ungebundene Rhythmus oder Numerus. Auch die-

ser entsteht von selbst, wenn der Ausdruck vollkommen mit dem Gedanken harmonirt, und jedes Glied einer Periode sich natürlich, wie in einem organischen Gebilde, an das andere anschließt. Die schlechten Perioden der gemeinen Prose sind unnatürlich. Ungeschicklichkeit in der Behandlung der Sprache hat sie veranlaßt, und geistlose Nachahmung pflanzt sie fort von einer Canzlei zur andern, und von einer Schule zur andern. Die numeröse Prose verbindet kurze Sätze abwechselnd mit eigentlichen Perioden, die dann wieder von selbst bald länger, bald kürzer, ausfallen. Nur in Perioden von einigem Umfange kann sich das rhythmische Verhältniß ihrer Glieder zu einander in harmonischer Einheit abründen. Wo aber diese Ründung der Perioden nur im mindesten künstlerisch auf den ästhetischen Effect berechnet scheint, ist sie dem Geiste der wahren Prose eben so zuwider, als ein regelmäßiger Sylbentact, der sogleich den Künstler verräth. Unnatürlich

gestreckte oder verwickelte Perioden machen den Styl schleppend und verworren. Der zerhackte Styl (style coupé), wie die Franzosen ihn nennen, der um der leichteren Beweglichkeit willen alle Perioden flieht, und immer von einem kurzen Satze rasch zum andern forthüpft, ist ganz passend für conversationsmäßige Erzählungen, die mehr unterhalten, als belehren sollen; aber eben dieses rasche Hüpfen wird unmännlich und sogar unnatürlich, wo der Verstand, oder das Gefühl, einen ernsten Gang gehen, und das Wichtigere von dem Unwichtigen auch dadurch sich scheidet, daß nur prägnante Gedanken energisch in kurzen Sätzen hervortreten. Das Gewöhnlichere, das zum Zusammenhange gehört, umgiebt dann in längeren, oder kürzeren, Perioden den Hauptsatz, wie die Schale den Kern. Eine Periode, die keinen solchen Kern hat, ist trivial, auch wenn sie noch so harmonisch lautet.

II.

Aesthetische Ansicht einiger Arten von prosaischen Schriften.

Es giebt eine Art von Prose, die von der Kritik unberührt bleiben muß, und die auch selten und nur zufällig in der Litteratur erscheint. Dieß ist die Prose des Gefühls, das frei aus dem Herzen strömt, ohne alle andere Absicht, als die, sich mitzutheilen. Vor dem Publicum auf diese Art sein Herz auszuschütten, nicht um einen Eindruck zu machen, durch den ein Zweck erreicht werden soll, sondern einzig und allein, um zu sagen, was man empfindet, wird nicht leicht einem besonnenen Menschen einfallen. Was aber Jemand in diesem Sinne für sich selbst niederschreibt, oder den freundschaftlichsten Briefen anvertrauet, sollte man, wenn es dem Publicum in die Hände geräth, nie so beurtheilen, als ob es auch der schönen Litteratur angehörte.

Diejenige Prose, die ein Gegenstand der ästhetischen Kritik ist, hat einen bestimmten Zweck, der aber immer außer ihr liegt. Keine schöne Prose trägt, wie die Poesie, ihren Zweck in sich selbst. Die ästhetische Wirkung ist ihr immer nur Mittel, für ihren Gegenstand selbst lebhafter zu interessiren. Nun lassen sich alle nicht ästhetischen Zwecke im Allgemeinen eintheilen in theoretische und praktische. Die Prose hat einen theoretischen Zweck, wenn sie den Verstand unterrichten, oder das Gedächtniß bereichern, also überhaupt bewirken soll, daß etwas begriffen, oder behalten werde. Praktisch ist ihr Zweck, wenn sie auf den Willen wirken will, damit etwas gethan werde. Der praktische Zweck schließt immer irgend einen theoretischen in sich; denn blindlings soll doch der Mensch nicht handeln. Aber wer auf den Willen Anderer zu wirken sucht, um Gesinnungen und Entschließungen zu erwecken, darf das Gefühl nicht müssig bleiben lassen; und auch theoretische

Forschungen und Belehrungen können sehr wohl von einem schönen Interesse des Gefühls begleitet seyn. Nur durch eigenen Verstand wirkt man auf den Verstand Anderer; nur durch Kraft, Fülle, und Tiefe des Gefühls, von dem man selbst erwärmt ist, kann man die Brust Anderer bewegen. Gefühlsaffectation verräth sich selbst, und stößt zurück, wie die Heuchelei. Nach diesen beiden Gesichtspunkten, dem Unterschiede zwischen einem theoretischen und einem praktischen Zwecke der Prose, und dem Verhältnisse beider Zwecke zur Beschäftigung des Verstandes und des Gefühls, lassen sich die prosaischen Schriften, die der schönen Litteratur angehören, in die folgenden Classen ordnen.

Wenn die Prose einen theoretischen Zweck hat, will sie uns Kenntnisse mittheilen durch Darstellung entweder des Einzelnen, oder des Allgemeinen. Im ersten Falle ist sie entweder beschreibend,

oder erzählend; im zweiten Falle zeigt sie sich räsonnirend und didaktisch. Hat die Prose einen praktischen Zweck, auf irgend eine Art den Willen zu Entschließungen und Handlungen zu bestimmen, so wird sie oratorisch. Die oratorische Kraft der Prose ist aber nicht beschränkt auf die eigentlichen Reden, von denen sie den Nahmen hat, obgleich sie sich in diesen Reden vorzüglich zeigt. Zu den wesentlichen Formen, durch die sich die prosaischen Schriften auch ästhetisch von einander unterscheiden, kommen dann noch zufällige, z. B. die dialogische, und die Briefform.

1. Die beschreibende Prose kann vortrefflich seyn, ohne irgend ein ästhetisches Interesse, wenn sie nur, wie alle gute Prose, nicht sprachwidrig, nicht verworren und steif, und überhaupt nicht im positiven Sinne geschmacklos ist. In einer solchen nicht geschmacklosen, aber auch noch lange nicht schönen Prose kann man eine

Menge von Dingen meisterhaft beschreiben, wie Linné die Producte der Natur, und Theophrast die moralischen Charaktere. Wer eine solche Beschreibung, die ihren wissenschaftlichen Zweck erreicht, auch mit ästhetischen Reizen ausgestattet sehen möchte, für den ist sie nicht verfaßt. Aber nicht immer ist der wissenschaftliche Ernst so strenge, wie er in gewissen Verhältnissen seyn muß. Eine sanfte Wärme des Gefühls kann sich ohne alle Sentimentalität prosaischen Beschreibungen mittheilen, die weder einen poetischen Eindruck machen, noch einen durchaus wissenschaftlichen Charakter haben sollen. Es giebt Gegenstände, die man unnatürlich beschreibt, wenn man ihre Eigenschaften, die das Gefühl ansprechen, nur für den kalten Verstand aufzählt, z. B. schöne Kunstwerke, schöne Gegenden, und große, oder liebenswürdige Menschen. Eine natürliche Beschreibung solcher Gegenstände nähert sich der Poesie durch mahlerische Anschaulichkeit, ohne irgend einen erdichteten Zug. Solche Be-

schreibungen entstellen, wenn sie am rechten Orte angebracht sind, selbst die Welt- und Staatsgeschichte nicht. Livius war kein Dichter, als er seine Erzählung von Hannibal's Zuge über die Alpen durch Beschreibungen belebte, die auch in einem Gedichte schön seyn würden. Auch die moralischen Charakterbeschreibungen in historischen Werken verlangen eine Wärme des Styls, durch die der Geschichtschreiber beweiset, daß er sich für die Würde des Menschen anders *interessirt*, als der Mathematiker Triangel und Quadrate betrachtet.

2. Die erzählende Prose wird schön durch verständige und geistvolle Berührung mit der epischen Poesie. Eine erzählende Schrift in echter Prose, auch wenn die erzählte Begebenheit noch so interessant ist, muß durchaus einen andern Eindruck machen, als ein Gedicht. Aber mit dem ernstesten Interesse für historische Wahrheit und für die Resultate, die der Verstand aus erzählten

zählten Begebenheiten ziehen soll, streitet nicht eine anschauliche Darstellung des Merkwürdigen, und ein lebendiger Ausdruck der Empfindungen, die durch wirkliche Ereignisse in einem nicht ausgetrockneten, für das Gute und Große begeisterten, und gegen das Schlechte und Niedrige entrüsteten Gemüthe ohne alle Poesie erregt werden.

Herrschen soll in jeder Erzählung, die kein Gedicht, kein Roman, und kein Mährchen seyn will, das Interesse für historische Wahrheit. Wo dieses in einem solchen Werke nicht über alle ästhetischen Eindrücke herrscht, da ist der Schmuck des Styls, und wäre er noch so reizend, loser Flitterstaat. Das trockenste historische Werk, mit kritischer Umsicht und Genauigkeit aus den Quellen geschöpft, und mit strenger Gewissenhaftigkeit die Thatsachen nach den Graden ihrer Glaubwürdigkeit lehrreich zusammenstellend, ist mehr werth, als die eleganteste und unterhaltendste Erzählung,

die ohne historische Kritik, ohne Ernst und Strenge, flüchtig und unzuverlässig, zusammenrafft, was sie eben gebrauchen kann, um wie ein Roman zu gefallen. Aber wenn ein historisches Werk den Gipfel der Vortrefflichkeit erreichen will, verbindet es mit der wissenschaftlichen Vollkommenheit die ästhetischen Eigenschaften, ohne die es weit weniger belehrend, bildend, und gemeinnützig ist, als es seiner Natur nach seyn kann.

Die eigentliche Historiographie oder historische Kunst — denn die übrigen prosaischen Erzählungsarten gehen die schöne Litteratur wenig an — hat ihre natürliche Verwandtschaft mit der epischen Poesie durch die ältesten historischen Werke beurkundet. Nicht trockene Facta zu sammeln und aufzubewahren, ist die älteste Bestimmung der Geschichte. Die Sagen, an die sich die ersten Geschichtsbücher anschließen, waren früher durch nationale Gesänge

fortgepflanzt, und eben so, wie diese Gesänge, bestimmt, mit dem Andenken an eine merkwürdige Vergangenheit edle Gefühle und gemeinnützige Grundsätze der Weisheit zu verknüpfen. So lange die wahre Geschichte noch unmittelbar mit der Poesie zusammenhing, verlor sie sich in Poesie, also auch in Erdichtung. Aber auch nachdem sie sich selbst verstehen und alle Verführungen der interessanten Erdichtung von sich abwehren gelernt hatte, wollte sie nicht kalt werden, wie das Blatt, auf dem sie geschrieben stand. Die Musen, die der epische Dichter angerufen hatte, sollten auch den redlichen Berichtabstatter begeistern, nicht, die historische Wahrheit irgend einem andern Interesse aufzuopfern, aber in einfacher Prose anziehend und anschaulich so zu erzählen, daß die Phantasie sich ein klares Bild von den Dingen machen könne, das Gefühl zur Theilnahme ermuntert werde, und der Verstand einigermaßen erkenne, warum sich ereignen mußte, was sich ereignet

hat. So erscheint die echte Historiographie in ihrer ersten Simplicität bei dem ehrwürdigen Herodot. Auch die Maschinerie des höheren Epos ist bei ihm durch die eingestreueten Orakel angedeutet. Aber auch Thucydides, der das erste classische Muster eines historischen Werks aufgestellt hat, fand gar nicht nöthig, auf anschauliche und lebendige Darstellung Verzicht zu thun, um seinen gediegenen Pragmatismus nicht zu schwächen. Auch er ließ noch, und eben so *die großen* römischen Geschichtschreiber nach ihm, die merkwürdigen Personen nach epischer Art Reden halten, die niemand täuschten, weil jedermann wissen konnte, daß sie nur als rhetorische Figuren wirken sollten. Es ist bekannt, wie geschickt die Alten diese Figur benutzten, die moralischen und politischen Wahrheiten, die aus dem Zusammenhange der Begebenheiten hervorgehen, noch eindringlicher und weniger dogmatisch auszusprechen, als, wenn der Geschichtschreiber selbst sie, in eignem Nahmen räsonnirend

oder pragmatisch, wie man es nennt, in die Erzählung verwebt. Ueber die Grenzen des Pragmatismus in der Historiographie läßt sich nach ästhetischen Principien allein nicht urtheilen. Der vorzüglichste Pragmatismus ist unstreitig derjenige, der in der Erzählung selbst liegt, wenn die Begebenheiten in durchdachter Zusammenstellung so geordnet sind, daß die allgemeinen Lehren, die der Verstand aus ihnen ziehen soll, ungefähr so, wie aus einer gut erzählten Fabel die sogenannte Moral, hervorspringen, auch ohne besonders ausgesprochen zu werden. Aber nicht jedem Leser, dem das Geschichtsbuch nützen soll, redet der Geist der Geschichte so vernehmlich an, wie den denkenden Geschichtschreiber selbst. Von einem Thucydides, Tacitus, und Johannes Müller, lassen wir uns gern auch durch Reflexionen unterrichten, die unserm Verstande nicht so geläufig sind. Und unter diesen Reflexionen können wahrhaft schöne Gedanken seyn, die kein didaktischer Dichter zu verschmähen Ursache hätte.

Die Verwandtschaft zwischen der Historiographie und der epischen Poesie verleugnet sich auch nicht in andern Zügen historischer Meisterwerke. Chronologisch muß zwar der Geschichtschreiber erzählen; nicht, wie durch einen Zauber, uns mitten auf den Schauplatz der Begebenheiten versetzen. Aber schon um des innern Pragmatismus der Erzählung willen, muß der Geschichtschreiber, wie der epische Dichter, die Theile des historischen Ganzen harmonisch *ordnen*, ein helleres Licht auf die Hauptpartieen werfen, und das weniger Wichtige hinter das Wichtigere in Schatten stellen. Er muß die Charaktere, so weit sie historisch bekannt sind, eben so treffend zu zeichnen verstehen, als wenn wir sie uns episch vergegenwärtigen sollten. Und so, wie das epische Interesse eine gewisse Ruhe des Styls ohne Kälte verlangt, verträgt sich die historische Ruhe, die zum Ausdrucke der Unparteilichkeit gehört, mit einer moralischen Wärme, die in die ganze historische Composition eindringen

und auch den Styl beleben kann. Wer dem Geschichtschreiber verbietet, durch seine Erzählungsart kund zu thun, daß er das Große bewundert, das Edle liebt, und das Niedrige verabscheuet, der muthet ihm nicht nur zu, daß er aufhöre, wahrer Mensch zu seyn, um sich zum tüchtigen Erzähler zu qualificiren; er raubt der Geschichte auch einen wesentlichen Theil des Verdienstes, das sie sich, ohne die mindeste Verletzung ihrer höchsten Gesetze, um die moralische Bildung der Nachwelt erwerben kann. Alles, was zur Verwandtschaft der Historiographie und der epischen Poesie gehört, zeigt sich aber vollendet nur in der Staats- und Weltgeschichte; weniger in der Biographie; und noch weniger, aber doch zum Theil auch, in der Geschichte der Litteratur und Kunst. Chroniken, die nur Facta aufzählen, liegen ganz außer dem Gebiete der schönen Litteratur; aber auch Annalen, die der Chronik das Gepräge der höheren Historio-

graphie aufdrücken, entfernen sich ihrer Natur nach weiter von der epischen Poesie, als ein Werk, das ein historisches Ganzes umfaßt, und seine innere Verwickelung und Auflösung hat wie die Epopöe.

3. Die didaktische Prose hat ursprünglich und ihrer gewöhnlichen Bestimmung gemäß mit der Poesie so wenig gemein, daß fast alles, was über ihre zweckmäßigste Cultur zu sagen ist, der Logik und der allgemeinen Theorie eines guten prosaischen Styls überlassen bleiben muß. Will man eine Abhandlung schön geschrieben nennen, wenn sie nach einer guten Disposition klar, bestimmt, ohne pedantischen Prunk, ungezwungen, und durch diese Vorzüge anziehend, ihren Gegenstand entwickelt, so erweitert man den Begriff des Schönen, wie es im gemeinen Leben auch sonst gebräuchlich ist. Viele Abhandlungen schaden ihrem innern Interesse durch die positive

Geschmacklosigkeit ihrer Form. Auch ist nicht einzusehen, warum irgend eine Abhandlung, ihr Gegenstand mag noch so abstract seyn, verworren, schleppend, steif, oder auf andere Art im positiven Sinne geschmacklos geschrieben und mit Kunstwörtern überladen seyn müßte. Aber auch eine schlecht verfaßte Untersuchung, die gründlich und scharfsinnig durchgeführt ist, wird den Mann von Geschmack, der sich eines denkenden Kopfes erfreuet, mehr anziehen, als ein elegantes Geschreibe, das den gewöhnlichen Fehlern der Schule durch eine Seichtigkeit zu entgehen sucht, die allerdings populär seyn kann. Nichts kann dadurch schöner werden, daß es sich mit sich selbst entzweiet. Die didaktische Prose entzweiet sich mit sich selbst, sobald sie im mindesten das Verstandesinteresse, dem sie dienen soll, vernachlässigt, oder es gar absichtlich zurücksetzt, um irgend einer Classe von Lesern mehr zu gefallen.

Nur auf zweierlei Art kann die didaktische Prose ein ästhetisches Interesse, das ursprünglich in ihrer Natur nicht liegt, mit ihret wahrer Bestimmung vereinigen. Es giebt eine Kunst, Gedanken so zu entwickeln, wie sie nach der natürlichsten Verknüpfung unter einander in den Tiefen des Bewußtseyns mit unsern geistigen Gefühlen gleichsam organisch zusammenhängen. Wer diese Kunst versteht, z. B. Plato, der setzt den aufmerkenden Geist in einen der Zustände des Selbstdenkens, wo Gefühl und Phantasie den Verstand nicht bestechen, oder beschränken, aber ihm das Denken selbst erleichtern, indem alle geistigen Kräfte unter der Autorität des Verstandes harmonisch zusammen wirken. Oder die didaktische Prose erhält schöne Züge durch geistreiche Reflexionen. Was geistreich im ästhetischen Sinne ist, hat die allgemeine Aesthetik gezeigt. Aber nicht in allen Abhandlungen können solche Reflexionen Statt finden, die wahr und treffend sind, einen ungewöhnlich

hellen Blick voraussetzen, und, wie witzige Einfälle, durch eine gewisse Neuheit überraschen. Wo die didaktische Prose eine oratorische Wärme annimmt, hört sie auf, strenge didaktisch zu seyn.

4. Daß die oratorische Prose durch ihre Verwandtschaft mit der Poesie Veranlassung zu einem falschen Gegensatze zwischen Poesie und Beredsamkeit gegeben, hat die Vorerinnerung zu dieser litterarischen Aesthetik gezeigt. Zu dem Vorurtheile, das die Theoretiker verführt hat, Poesie und Beredsamkeit als zwei schöne Redekünste einander gegenüber zu stellen, ist noch die eben so falsche Meinung gekommen, der Zweck der Poesie sey, zu gefallen, der Zweck der Beredsamkeit, zu überreden. Einen unwürdigern Begriff kann man sich von der Poesie nicht machen, als, wenn man ihr keinen höhern Zweck zuerkennt, als den, zu gefallen. Und nach dieser Meinung käme die Beredsamkeit, auch nur ästhetisch be-

trachtet, über der Poesie zu stehen; denn gefallen muß doch auch, was überreden will; aber vieles gefällt, ohne zu überreden. Wo die Beredsamkeit nichts weiter, als Ueberredungskunst, ist, das heißt, wo sie durch die Gewalt der Gefühle und auch wohl der Leidenschaften, die sie künstlich erregt, den Verstand verwirrt, und wahre Ueberzeugung unmöglich macht, da ist sie ausgeartet. Der strenge Tadel, den Kant über diese Ueberredungskunst *ausspricht*, ist völlig gegründet. Alle absichtliche Ueberredung auf Kosten der Ueberzeugung ist ein betrügerisches Spiel, das ein Talent, durch Worte einen hinreissenden Eindruck zu machen, mit den Ansprüchen treibt, die jedes moralische Wesen an Wahrheit hat. Wer den Irrthum, in dem er selbst befangen ist, durch Sophismen verbreitet, die er für bündige Schlüsse hält, dessen Rechtlichkeit trifft kein Tadel, auch wenn er mit seinen Ansichten und Meinungen zugleich die Gefühle ausspricht, die ihn selbst täuschen.

Ueberreden kann man aber auch durch kalte Sophismen. Wäre also Beredsamkeit einerlei mit Ueberredungskunst, so müßte auch der kalte Sophist, der seinen Zweck erreicht, zu den Rednern, oder beredten Schriftstellern gezählt werden.

Nicht zu überreden, sondern der Kraft der Gründe, die dem Verstande einleuchten sollen, zu Hülfe zu kommen durch den Eindruck, den die mitgetheilten Vorstellungen auf das ganze Gemüth des Zuhörers oder Lesers machen, ist die wahre Bestimmung der oratorischen Prose, die in Verbindung mit der Declamation und der ausdrucksvollen Gebehrde zur eigentlichen Beredsamkeit wird. Auf das Gefühl und den Verstand zugleich will also der Redner wirken. Das darf er mit voller Rechtlichkeit, wo kalter Verstand am unrechten Orte ist. Alle moralischen und religiösen Gründe beziehen sich auf ein geistiges Gefühl, das zum Wesen der Menschheit ge-

hört. Ohne Enthusiasmus für eine gute Sache, für Wahrheit, Freiheit, Pflicht und Recht, für Freund und Vaterland, und was irgend zu den höheren Gütern des Lebens gehört, kriecht der Mensch mit allem seinen Verstande im Staube. Enthusiasmus im edelsten Sinne des Worts, also nicht Leidenschaft, ist die Seele der wahren Beredsamkeit. Aber auch die erzählende und die didaktische Prose schließen eine gewisse oratorische Wärme nicht immer aus, wenn der Verstand sich mit großen, besonders moralischen und religiösen Gegenständen beschäftigt. Der unterscheidende Charakter der oratorischen Prose liegt also nicht in der Eindringlichkeit, die dadurch entsteht, daß die Rede das ganze Gemüth ergreift. Auf den Willen muß die Rede wirken, wenn sie eigentliche Rede heißen soll. Aber wie Verstand und Gefühl in den zweckmäßigsten Verhältnissen so zu beschäftigen sind, daß der Eindruck, den die Rede macht, Entschließungen und Hand-

lungen bewirke, kann die Wissenschaft nicht lehren, deren einziger Gegenstand das Schöne ist. Wie vieles noch außerdem die Rhetorik in sich schließt, das die Aesthetik gar nicht angeht, mußte schon in der Vorerinnerung zur Aufklärung des herkömmlichen Gegensatzes zwischen Poesie und Beredsamkeit berührt werden.

Die eigentliche Rede hat didaktische, beschreibende, und oft auch erzählende Stellen, durch die sie mit der Poesie auf dieselbe Art verwandt werden kann, wie die didaktische, die beschreibende, und die erzählende Prose überhaupt. In eine ästhetische Stimmung aber darf sie im Ganzen den Zuhörer oder Leser durchaus nicht setzen, auch wenn sie in gerader Richtung den Weg zum Herzen nimmt. Der Redner kann rühren und erschüttern, aber nicht wie der tragische Dichter, der die Phantasie bestimmt, sich ernste Bilder des Lebens zu entwerfen. Die oratorische Rührung und

Erschütterung soll Vorstellungen aufregen, die sich auf die moralischen Gesetze des Thuns und Lassens beziehen. Das didaktische Interesse darf auch in der feurigsten Rede nicht unterdrückt werden, wenn die Beredsamkeit nicht gemißbraucht werden soll; denn nach richtigen Begriffen von dem, was in einem bestimmten Falle zweckmäßig, oder im Allgemeinen gut und rühmlich ist, nicht nach blinden Gefühlen, soll der Mensch handeln. Wilde Leidenschaft zu erregen, ist der Beredsamkeit so unwürdig, wie der Poesie.

Nicht alle Gattungen von Reden können sich, ohne auszuarten, der Poesie in gleichen Verhältnissen nähern. Die gerichtliche Beredsamkeit sollte, wo sie noch üblich ist, auf die Criminaljustiz beschränkt werden; und auch da sollte sie mehr in der Anklage, als in der Vertheidigung, die Sprache des Gefühls reden. Abscheu vor dem Verbrechen zu erregen, wie Cicero in seinen

seinen Reden gegen den Verres, ist eines edlen Redners würdig; aber das Mitleid in Anspruch nehmen, daß es über die Gerechtigkeit siege, heißt, dem wahren Zwecke der Criminaljustiz gerade entgegen wirken. Was man gerichtliche Civilberedsamkeit nennt, ist nur mündliche Auseinandersetzung der Entscheidungsgründe, die ganz und gar dem kalten Verstande überlassen bleiben müssen. In der politischen Beredsamkeit darf das Gefühl desto lauter sprechen; denn Wohl des Vaterlandes, Nationalfreiheit, und Nationalehre, sind Gegenstände, die das Herz des guten Bürgers eben so sehr erwärmen, als seinen Verstand in Thätigkeit setzen müssen, wenn ein Staat seine ganze große Bestimmung erreichen soll. Die religiöse Beredsamkeit, die für das Gute und Göttliche begeistert, hat sich vorzüglich vor den Irrwegen der Phantasie zu hüthen, damit die Religion nicht zur Poesie werde. Antritts- und Abschieds-Reden, Lobreden, Glückwünschungsreden,

Trauerreden, und andere Gelegenheitsreden, die vorzüglich nur einen Eindruck machen, und nur beiläufig auf den Willen wirken sollen, haben mit der eigentlichen Rede oft nichts weiter gemein, als, daß sie dem Gefühle und dem Verstande zugleich eine bestimmte Beschäftigung geben.

5. Die didaktische Prose kann der Poesie auf eine besonders interessante Art näher gerückt werden durch die dialogische Form. Der Dialog ist für die Prose eine rhetorische Figur, die, wie alle solche Figuren, auch der Poesie angehört. Ein dramatisches Gedicht wird zwar durch den Dialog allein nicht dramatisch; aber die Annäherung zum Drama, die in dem prosaischen Dialoge liegt, wenn die redenden Personen durch das, was sie sagen, zugleich ihren Charakter darlegen, giebt dieser Form der Prose ein Interesse, das mit dem poetischen verwandt ist. Tauschen aber die Personen nur trok-

kene Gedanken um, oder ist das Gespräch nur eine zerstückelte Abhandlung, in welcher Behauptungen, Einwendungen, und Beantwortungen, gleichförmig abwechseln, so ist die dialogische Form völlig unnütz und sogar ermüdend. Noch ist Plato's Kunst des didaktischen Dialogs nicht erreicht.

Satyrische und andere witzige Dialogen, wie die von Lucian, gehen zuweilen ganz in poetische Darstellung über.

6. Auch die Briefform hat man, wie die dialogische, glücklich benutzt, der Belehrung, die durch ihre Trockenheit eine gewisse Classe von Lesern verscheucht, ein lebhafteres und zugleich ästhetisches Interesse zu geben. An sich hat die Briefform nicht mehr ästhetischen Werth, als jede andre prosaische Wendung des Unterrichts, oder der Erzählung, oder überhaupt des natürlichen Ausdrucks unsrer Gefühle und Gedanken. Auf die Art, wie man in einem

Briefe räsonnirt, oder beschreibt, oder erzählt, oder auch oratorisch auf den Willen eines Andern zu wirken sucht, kommt alles an, was gewissen Briefen die Vorzüge giebt, um derer willen man sie in die schöne Litteratur aufnimmt. Von Schönheit der Briefe im Allgemeinen sollte nie die Rede seyn. Und wer wissen will, was dazu gehört, ein guter Briefsteller für das gemeine Leben zu werden, muß die specielle Stylistik, aber nicht die litterarische *Aesthetik*, befragen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google